JUILLET / AOÛT 2017 N° 735

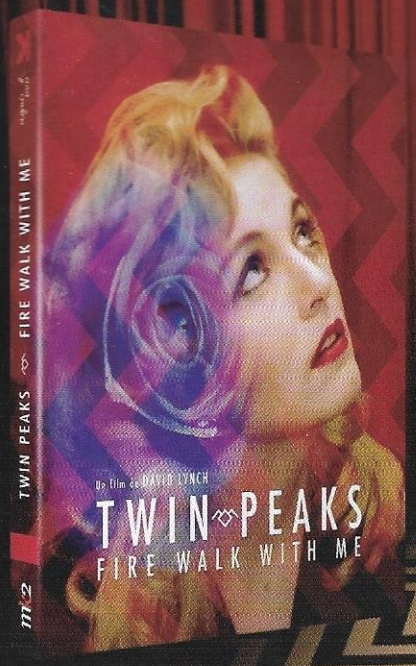
CAHIERS DU CINEMA

THE ROLLING STONES VITTORIO COTTAFAVI ANDREÏ TARKOVSKI JACQUES ROZIER

TWIN PEAKS

M 01293 - 735 - F: 5,90 € - RD
ISBN 978-2-86-6429997

Potemkine Films et Agnès b. dvd présentent



RETOURNEZ AUX ORIGINES DE LA SÉRIE CULTE

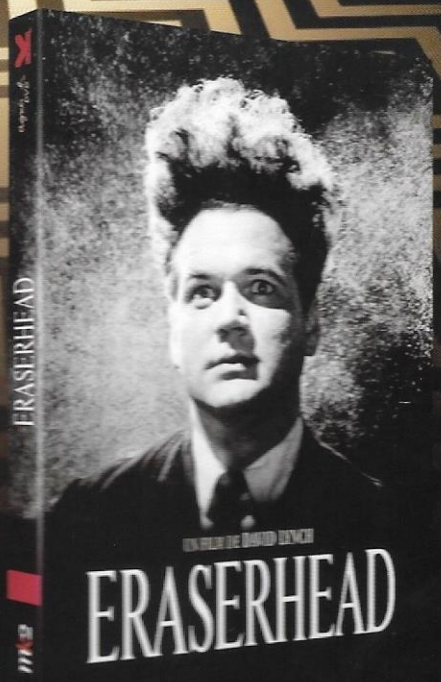
TWIN PEAKS
FIRE WALK WITH ME

VERSION RESTAURÉE

LE CHEF-D'ŒUVRE FONDATEUR DE DAVID LYNCH

ERASERHEAD

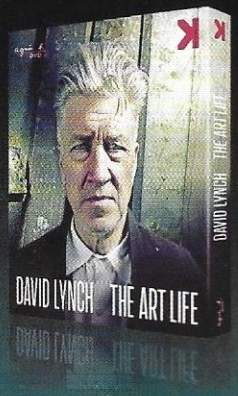
VERSION RESTAURÉE



DEUX CHEFS-D'ŒUVRE DE DAVID LYNCH

EN COMBO DVD BLU-RAY

LE 5 SEPTEMBRE



DAVID LYNCH THE ART LIFE

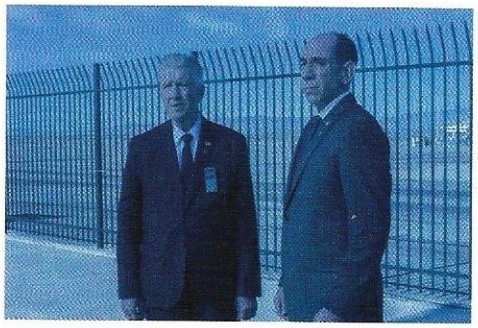
inclus THE SHORT FILMS OF DAVID LYNCH

" UNE PLONGÉE DANS LA PSYCHÉ D'UN DES ARTISTES LES PLUS FASCINANTS DE NOTRE TEMPS. "

EN BLU-RAY COLLECTOR ET EN DVD DISPONIBLE LE 3 OCTOBRE EN PRÉVENTE SUR POTEMKINE.FR

m2 CAHIERS CINÉMA agnès b. DVD

En couverture : Twin Peaks, saison 3 de David Lynch.
© Twin Peaks Productions, Inc.

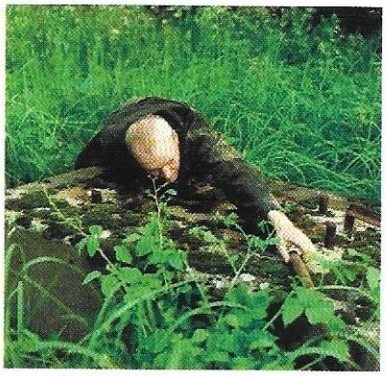


© RANCHO ROSA PARTNERSHIP, INC.

Twin Peaks, saison 3 de David Lynch (page 6).

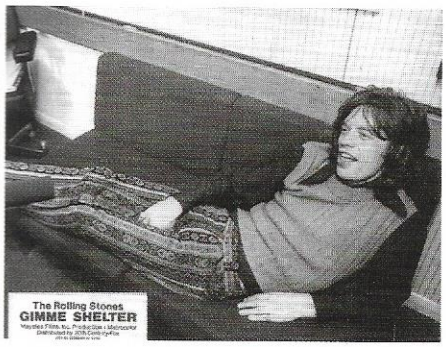
TV ZERO/DAMNED FILMS

Gabriel et la montagne de Fellipe Barbosa (page 44).



POTEMKINE

Stalker d'Andreï Tarkovski (page 68).



MAYSLES FILMS INC./20TH CENTURY FOX/COLL. CAHIERS DU CINÉMA

Gimme Shelter d'Albert Maysles, David Maysles et Charlotte Zwerin (page 82).

Ce numéro comporte, sur la totalité du tirage, un encart abonnement/autopromotion de deux pages, broché entre deux cahiers.

CAHIERS DU CINEMA

JUILLET/AOÛT 2017 N° 735

6 Événement

***Twin Peaks*, saison 3**

8 **Time and Time Again** par Stéphane Delorme
10 **Les Enfants** par Pacôme Thiellement
14 **Faire une série** par Cyril Béghin
16 **Postures** par Jean-Philippe Tessé
18 **Le spectre de la sénilité** par Jean-Sébastien Chauvin
20 **The Alphabet**
34 **Résumés**

36 Cahier critique

36 ***Gabriel et la montagne*** de Fellipe Barbosa
38 **Les traces de Gabriel** entretien avec Fellipe Barbosa
40 ***Une femme douce*** de Sergei Loznitsa
41 ***Office*** de Johnnie To
42 ***Petit paysan*** de Hubert Charuel
44 **Notes sur d'autres films**

49 Journal

49 **Exploitation** Les cinémas parisiens abattent leur carte
52 **Entretien** Steve De Jarnatt, miraculé
54 **Reprise** Naruse, mélo d'été
56 **DVD** *La Planète sauvage*, sublime planète
58 **Festivals** La Corogne, Madrid, Pantin
60 **Cinéma en plein air**

62 Réplique

62 **Poétique du grain de beauté** par Stéphane Delorme

68 Cinéma retrouvé

Andreï Tarkovski

68 **L'harmonie vue du chaos** par Florent Guézengar

Vittorio Cottafavi

74 **Genre idéal** par Emiliano Morreale
80 **Cottafavi épique** par Vincent Malausa

Les Rolling Stones

82 **24 fois par seconde** par Nicolas Stanzick

90 Entretien

90 **Un été 63** entretien avec Jacques Rozier

96 BD

96 **Misfits** par Luz

CAHIERS DU CINEMA
www.cahiersducinema.com

RÉDACTION
Rédacteur en chef : Stéphane Delorme
Rédacteur en chef adjoint : Jean-Philippe Tessé
Secrétaire générale de la rédaction :
Ouardia Teraha (81)
Mise en page : Change is good
(Rik Bas Backer & José Albergaria)
assisté par Nicolas Balaine
Iconographie : Carolina Lucibello
Révision : Nicolas Stanzick
Comité de rédaction : Nicolas Azalbert,
Cyril Béghin, Jean-Sébastien Chauvin,
Stéphane du Mesnildot, Joachim Lepastier,
Florence Maillard, Vincent Malausa,
Thierry Méranger, Ariel Schweitzer
Correspondants aux États-Unis :
Nicholas Elliott, Bill Krohn
Ont collaboré à ce numéro : Laurent Dubreuil,
Chloé Fournier, Florent Guézengar,
Luz, Emiliano Morreale, Quentin Papapietro,
Hugues Perrot, Louis Séguin, Nicolas Stanzick,
Pacôme Thiellement, Laura Tuillier
Couverture : Change is good

ADMINISTRATION
Responsable administrative et financière :
Sophie Mithouard (93)
Services généraux : Sophie Ewengue (75)
PUBLICITÉ
Arnaud Carpentier
acarpentier@cahiersducinema.com
T +33 1 53 44 75 78
VENTES KIOSQUE
Destination Media, T 01 56 82 12 06
reseau@destinationmedia.fr
(réservé aux dépositaires
et aux marchands de journaux)
ABONNEMENTS
Cahiers du cinéma, service abonnements
CS70001 – 59361 Avesnes-sur-Helpe cedex
T 03 61 99 20 09. F 03 27 61 22 52
abonnement@cahiersducinema.com
Suisse : Edigroup SA service abonnements,
case postale 393, 1225 Chêne Bourg.
T +41 22 860 84 01
Belgique : Edigroup Belgique Sprl,
Bastion Tower, étage 20,
place du Champ de Mars 5, 1050 Bruxelles.
T +32 70 233 304
Tarif abonnements 1 an :
France métropolitaine : 53,90
(TVA 2,10 %) ; étranger : nous consulter.

DIRECTION
Directeur de la publication : Jérôme Cuzol

ÉDITIONS
Responsable d'édition :
Amélie Despérier-Bougdira (77)

18-20, rue Claude Tillier 75012 Paris
www.cahiersducinema.com
T 01 53 44 75 75
F 01 43 43 95 04
Ci-dessus, entre parenthèses, les deux derniers
chiffres de la ligne directe de votre correspondant :
T 01 53 44 75 xx
E-mail : @cahiersducinema.com précédé
de l'initiale du prénom et du nom de famille
de votre correspondant.

Revue éditée par les Cahiers du cinéma,
société à responsabilité limitée, au capital
de 18 113,82 euros.
RCS Paris B 572 193 738. Gérant : Jérôme Cuzol.
Commission paritaire n° 1017 K 82293.
Dépôt légal à parution.
Photogravure : Fotimprim Paris.
Imprimé par Roto Champagne, 52000 Chaumont.
Printed in France.

Non existant

par Stéphane Delorme

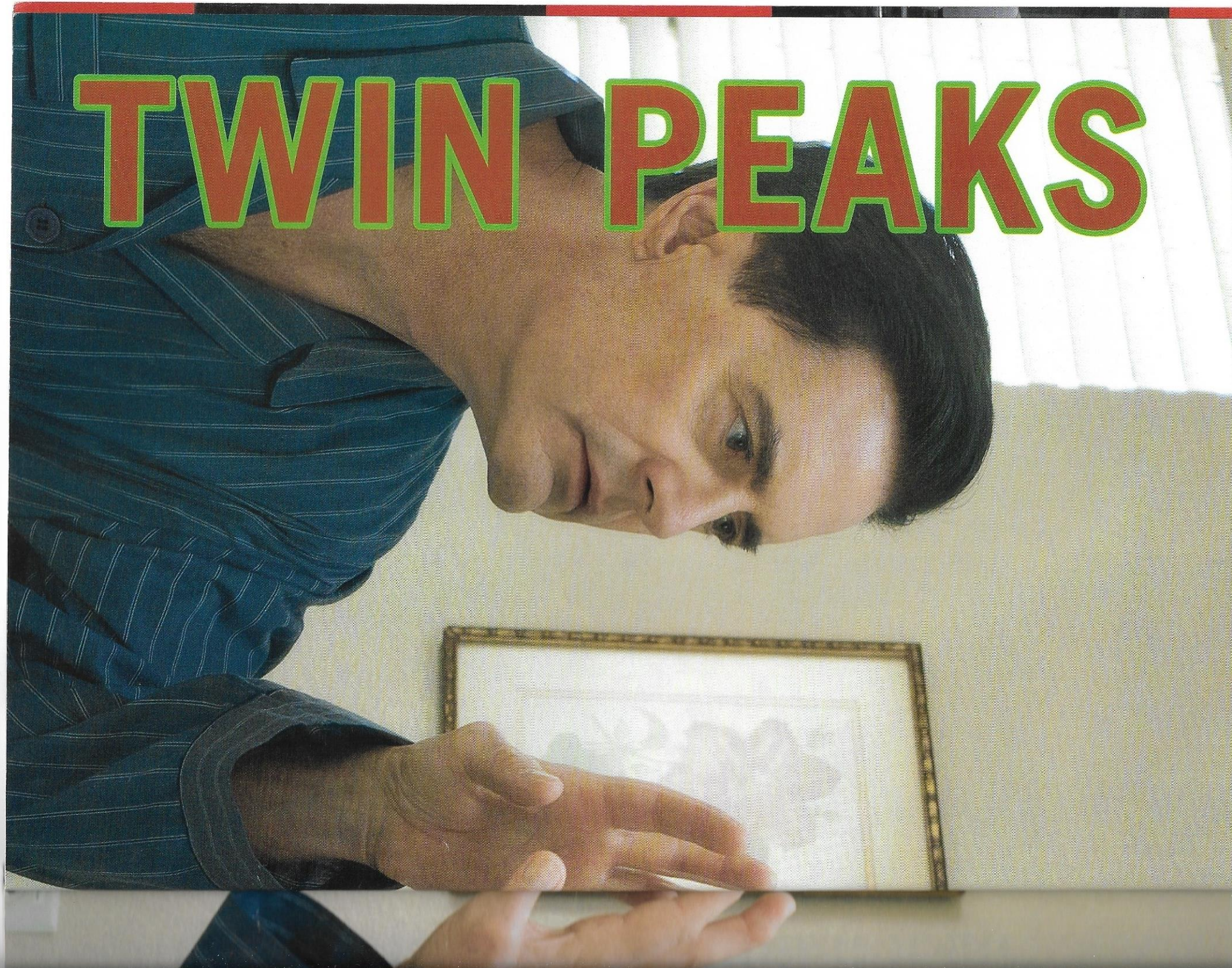
Lorsque Dale Cooper sort enfin de la Black Lodge et tombe dans l'infini, l'arbre crie : « *Non existant !* » Oui, ce que l'on voit est bien non existant. Quel cadeau inespéré nous fait David Lynch, 25 ans après ! La saison 3 de *Twin Peaks*, intégralement réalisée par lui, est un feu d'artifices. Dans un de ses rares entretiens, il dit qu'il a moins conçu une série qu'un film de 18 heures, à découvrir chaque semaine (18 épisodes, jusqu'au 3 septembre). Un film qui n'en finit pas de recommencer et qui multiplie les pics. On s'extasie à peine sur l'épisode new-yorkais que le 3 arrive avec sa tête d'*Eraserhead*, puis le 6 hyperviolent, puis le 8. Deux photos entrevues dans le bureau de Gordon Cole, Kafka et la bombe atomique, et BOUM, cinq épisodes plus tard, la bombe explose en 1945 et crée la métamorphose d'un insecte mutant. Chaque fois qu'il fait un pas vers le vieux monde de Twin Peaks, un bond en arrière nous renvoie toujours plus loin. Lynch sait qu'il a capturé un « *gros poisson* », comme il dit dans son art poétique *Catching the Big Fish* (*Mon histoire vraie*). Gordon Cole le confirme lorsqu'il répète (comme Dougie) ce que lui dit Denise : « *You are on something Big* – Il acquiesce : *Big* ».

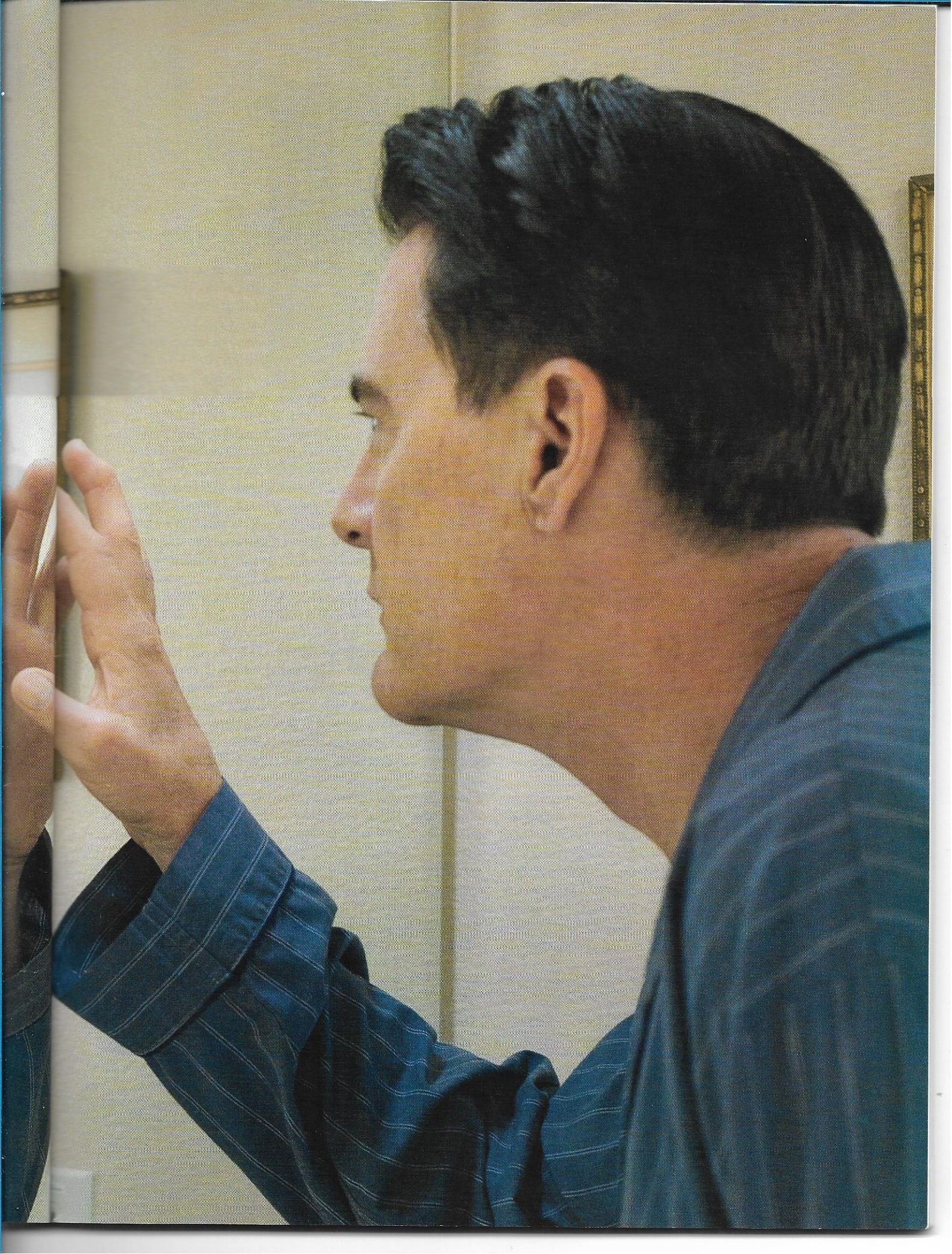
La saison 3 est un geste immense comme si Lynch voulait faire communiquer toutes ses idées. Créer le grand œuvre, la synthèse, tout en évitant la compilation. Et en même temps qu'il s'aventure au plus loin, il n'oublie pas Twin Peaks. La saison se fait sans certains personnages, ce n'est plus leur histoire, et pourtant ces retrouvailles qu'on attend, Lynch les offre : James, Bobby, une séquence suffit. Il appuie à peine et on est dévastés. Il sait qu'il est au volant d'une Rolls. Mais même une Rolls ronronne. Alors il saute ailleurs, change constamment d'échelle, mais sans épate. Il suffit d'une bête qui entre lentement dans la bouche d'une adolescente pour que tout le cinéma d'horreur reparte de zéro. L'absence d'explication immédiate fait dériver notre esprit, on cherche, on pense, on imagine. Il joue au chat et à la souris, mais on est entre de bonnes mains, comblé de signes et d'émotions. Ce que la périodicité permet de précieux, c'est de voir une œuvre d'art se créer sous nos yeux.

Une émotion inédite naît aussi de ces retrouvailles avec les acteurs. Les trois rôles donnés à Kyle MacLachlan (exceptionnel) rappellent le rôle feuilleté de Laura Dern dans *Inland Empire*. Les deux fois c'est l'impulsion d'un acteur, d'un ami, qui donne le feu vert. Ces deux comédiens, il les a découverts quand ils avaient 20 ans, ils s'aimaient dans *Blue Velvet* et dans la vie : elle seule *forcément* pouvait jouer Diane. Il y a aussi la dédicace aux acteurs disparus, alors même qu'ils apparaissent dans la série : Catherine Coulson (la Femme à la bûche), Miguel Ferrer (Albert), Warren Frost (Dr Hayward) sont filmés pour la dernière fois. La série prend la forme d'un adieu aux amis. Rien que le plan de Harry Dean Stanton sur son banc ! On le retrouve là où il était resté à regarder les étoiles à la fin d'*Une histoire vraie*. Toutes ces idées bouleversent. Même à l'écran, sous les traits de Gordon Cole, Lynch se promène toujours avec Albert et la nouvelle recrue Tammy, et il a besoin en plus de Diane. Il veut rassembler tout le monde dans son arche de Noé.

Parler d'un film en cours est un exercice périlleux, d'autant plus quand il prend une forme aussi fragmentée. Notre ensemble tout aussi fragmenté replace dans l'œuvre, multiplie les entrées et célèbre des idées (d'où « The Alphabet » en hommage à son court métrage de 1968). Notre souhait est d'accompagner les lecteurs que Lynch aura certainement entretemps fait passer dans d'autres mondes. De donner aussi envie de revoir les premiers épisodes de la saison car chacun est si nouveau qu'il a tendance à effacer le précédent. Or c'est bien un ensemble qui se présente, morceau par morceau. Revoir les épisodes réserve une expérience différente. C'est un monde glacial, et pourtant on y est bien, parce que l'intelligence, la curiosité, la beauté, l'amour, s'ils menacent de disparaître, sont partout dans le regard de Lynch. Dans le vieux *Twin Peaks*, Gordon Cole, porte-parole (ou plutôt haut-parleur) du cinéaste, braillait au milieu du chaos : « *Let your smile be your umbrella.* » – que ton sourire soit ton parapluie. ■

TWIN PEAKS





Time and Time Again

par Stéphane Delorme

Le projet est sans exemple. Un personnage promet dans la fiction « *Nous nous reverrons dans 25 ans* ». Et 25 ans après, Lynch est au rendez-vous. Ce qui atteste d'une fidélité sans faille et admirable à ses idées. Mais dans ce trou, dans ce *meanwhile* proféré par Laura avec un geste énigmatique, le monde entier semble s'être engouffré. L'arbre l'annonce à Cooper dans la Black Lodge : « *Time and time again.* » Tandis que la Femme à la bûche prévient Hawk : « *A time presents itself.* » Qu'est-ce que ce temps qui se présente ? Il est clair que cela ne concerne pas que le retour de Cooper. *Lost Higway, Mulholland Drive et Inland Empire* ont enfermé le cinéaste à double tour dans le territoire de l'intérieur, l'empire du *inland*. Lynch, cinéaste mental, ce qui signifie, il faut le redire, autant intellectuel qu'affectif. Mais en retrouvant *Twin Peaks*, le cinéaste renoue avec autre chose : la construction d'un monde, la description d'une époque. C'est lui aussi qui sort de la Black Lodge des vingt-cinq dernières années, de la chambre mentale, et qui traverse le monde, New York, Las Vegas, Buenos Aires. Au lieu de centrer la fiction sur un personnage obsessionnel (trois histoires d'amour malade), au lieu d'orchestrer une implosion, il déploie la fiction à l'échelle du monde et l'éclate en plusieurs mondes : c'est une explosion.

Le nouveau monde

Ce nouveau monde a un nom : *Dark Age*, comme le dit avec humour le personnage de Naomi Watts (« *we're living in a dark dark age* », « *nous vivons dans une sombre sombre époque* »). Cooper est devenu mauvais et le monde entier avec lui. Épisode 5, Bad Coop téléphone depuis la prison à un interlocuteur inconnu : « *La vache a sauté par-dessus la lune.* » Image surréaliste si on veut, image typique aussi de la figure classique du « monde inversé », du *mundus inversus*, lorsqu'il est cul par-dessus tête.

Dans les saisons 1 et 2, dès que Lynch prenait les commandes, la série devenait plus chaude. Dès qu'il était là, l'amour coulait à flots. Même Leland mourant était pardonné à l'épisode 16. Quand Lynch ne filmait plus, les personnages révélaient leurs mesquineries, des petits conflits empoisonnaient la tête des scénaristes et des metteurs en scène. C'est toujours Lynch avec sa grandeur d'âme qui ramenait le feu dans la série. Mais le dernier épisode de la saison 2, réalisé par Lynch, était apocalyptique : le Dr Hayward frappait Benjamin Horne qui s'abattait contre une cheminée et tombait raide mort (il s'en est remis puisqu'il est bien présent dans la saison 3). Audrey mourait sans égards dans l'explosion de la banque (on apprend qu'elle était tombée dans le coma), le bon Dale restait dans la loge. Mais cette méchanceté ricanante n'est pas du tout le ton sur lequel on « raccorde ».

Le monde est comme gelé. Twin Peaks était le lieu de la chaleur, un paradis où il fait bon vivre, malgré tout. Comme l'annonce la Femme à la bûche, « *something is missing* » : la chaleur, la saveur, le goût, tout ce qui fait le prix de la vie. *Something is missing* et plus rien n'a de sens. Tout le monde le hurle : « *Something is not here* », crie Diane au sujet de Bad Coop, en se frappant la poitrine. Cela ne résonne plus. Les hommes sont creux. Il n'y a plus de feu. Plus d'amour. Nous vivons dans un monde sans âme. Désespoir de ceux qui appellent en vain au secours : « *1-1-9* », scande la mère junkie ; « *Call for help* », répète Cooper en Dougie, toujours abandonné de tous.

Dans ce nouveau monde, les corps sont-ils encore humains ? Mr. C félicite la femme de l'homme accusé de meurtre : « *Tu t'en es bien tirée. Tu as suivi la nature humaine à la perfection.* » Le vrai Dougie a été « *manufacturé* ». Et tous ces corps ne sont pas de chair. Ils sont comme de ferraille, ce sont des hommes creux dans lesquels on fait moins des blessures que des trous. Mais où sommes-nous ? Il n'a jamais été question dans *Twin Peaks* auparavant de corps « manufacturés » : les hommes étaient des hommes, et les esprits (Bob et Mike) pouvaient en prendre possession. Ici, quand les êtres ne sont pas manufacturés, ils sont drogués. Quand ils ne sont pas drogués, ils sont tellement creux que l'attardé Dougie passe inaperçu au milieu d'un comité d'entreprise. Et comment nommer ces corps de suie de l'épisode 8 ? Sont-ils sales d'une pluie noire atomique ? Toutes ces créatures qui vont et viennent dans notre monde au vu de tous. La multiplication des effets spéciaux accuse cette perméabilité plus grande entre les mondes.

Figés dans une attente éternelle

Comme le demande le Manchot : « *Est-ce le futur… ou est-ce le passé ?* » Ce qui est perdu, c'est le présent. Le *Twin Peaks* original était bien réglé : chaque épisode correspondait à un jour, on se lève le matin, on se couche le soir. Maintenant on ne sait plus où ni quand on va se réveiller.

La ville de Twin Peaks subit un dérèglement du temps. 25 ans ont passé mais on a le sentiment d'un saut plus grand : Bobby a les cheveux blancs (Leland se réveillait jadis avec les cheveux blancs : il suffit d'une nuit). Richard Horne se moque : « *Le shérif ici, il a dans les 90 ans.* » À l'inverse le cadavre du Major Briggs a une quarantaine d'années au lieu de 70 ans. Les contorsions spatio-temporelles prennent aussi des chemins plus fins. Dans le funeste épisode 6, Richard veut jouer au dur et refuse que son dealer le traite de gamin (« *kid* »). Relation de cause à effet : il part en furie et écrase un petit garçon qui traversait la route. Cet enfant de nulle part, c'est lui : c'est le *kid* qu'il exécute en lui. Les enfants tuent les enfants, et un homme qui attend la mort (Harry Dean Stanton) voit un enfant mourir sous ses yeux, injustice insupportable.

De son côté Cooper a passé 25 ans à attendre. Personne n'est venu le chercher, personne ne savait même qu'il avait disparu puisqu'il a été remplacé. Amnésie : plus rien n'est évident, il faut se souvenir. Il interroge Laura : « *Êtes-vous Laura Palmer ?* » Mike lui demande en décasyllabe : « *Do you remember your doppelgänger ?* » La création de Dougie n'est donc pas si aberrante. Soit, il redédouble Cooper, non sur l'axe de la bonté (Good Coop, Bad Coop) mais de l'intelligence. Mais il est surtout le corps

Épisode 3.

idéal pour accueillir un homme resté en rade 25 ans comme une voiture en panne. Cooper a l'air aussi engourdi dans la Loge que dans la station spatiale (épisode 3), et Dougie dit juste la vérité de ce qu'il est après 25 ans d'attente. Plus encore, on pourrait dire que Dougie dit une vérité de ce qu'était Cooper. Car l'agent du FBI parfait qui buvait son café avec le sourire était d'une candeur sublime : c'est pour cela que le retour tant attendu du sourire de Dale dans la bouche de Dougie qui recrache son café brise le cœur.

C'est terrible aussi de voir ces personnages de la série originelle dont la fiction n'a plus rien à faire (pour l'instant ?). La mère de Laura figée éternellement à regarder des lionnes dévorer leurs proies, comme en souvenir des rugissements de fauves de Bob qui sonorisaient le crime insoutenable de Maddy (épisode 14, saison 2). Pendant ce temps-là, son mari est assis seul dans la Black Lodge. Cooper passe devant lui, Leland l'interpelle : « *Trouvez Laura* ». Depuis 25 ans, il n'a pas revu sa fille ?

Tout le monde doit attendre les retrouvailles : nous devant notre poste, positionnés comme ce garçon à New York qui guette une apparition dans un cube de verre. Dougie figé devant une statue dans l'enjambement entre les épisodes 5 et 6. Le monde est en attente de retrouver sa marche. La question du réveil est cruciale. Nous sommes en exil.

Mais comment revenir ?

L'épisode 8 est comme un coup de tonnerre car il laisse entendre que la solution est le recours à l'Histoire. C'est par une enquête historique qu'on en vient à l'explication de la détérioration du monde. Jamais Lynch ne s'était intéressé à l'Histoire, c'était presque un angle mort de son cinéma. La référence aux recherches sur les ovnis dans *Twin Peaks* faisait partie d'un folklore d'époque ; seul le Tibet trouvait grâce aux yeux de Dale Cooper, mais ce n'était que l'embryon d'une prise de conscience politique. Ici l'explosion de la bombe atomique sur la musique de Penderecki pour les victimes d'Hiroshima est un événement d'une autre nature. Que Lynch reparte à zéro depuis la Bombe, devenue (jusqu'à nouvel ordre !) le point d'origine du Mal, et qu'il mette en contrepoint un couple d'adolescents presque de sa génération (il a 10 ans en 1956), qu'il traite de l'Histoire, et de sa place à lui dans l'Histoire, c'est bouleversant. Avec cette adolescente, c'est toujours la même tragédie qui recommence, la corruption de l'innocence. La première réponse est donc celle d'un retour à l'origine à l'échelle du monde, ou des États-Unis.

Mais la deuxième réponse est déjà là. Et c'est tout Lynch de conserver son immense générosité. À revoir les épisodes, on se rend compte que ce qu'on a pris pour une glaciation extrême gardait des points de chaleur. Que ce qu'on a pris pour un humour trop froid d'être si à froid faisait quand même rire (« *Donut Disturb* » sur la salle de réunion). Il y a encore des petites pointes qui rayonnent comme ces petits points lumineux guidant Dougie dans ses dossiers. Ce nouveau monde fourmille de plaisirs et de beautés, c'est pour cela que c'est *notre monde*. Quand Gordon Cole, sourire en coin, fait dire à Richard Chamberlain « *Paul is now in the north pole* », ou quand il tapote sur les dix doigts de Tammy « *I-am-very-very-happy-to-see-you-old-friend* », ce ne sont absolument pas des détails, c'est le sel de la vie. Lynch goûte le plaisir des mots comme une bonne tarte aux cerises et la légiste est la première à faire des blagues à la morgue. Même ce salarié robot se rend compte dans une petite extase du palais que le thé *latte*, c'est pas si mal. La réponse est donc que tout est en attente mais que rien n'est mort. Rien à voir avec *Melancholia* de Lars von Trier, autre film apocalyptique, où le plat préféré avait un goût de cendres. Ici le monde reste tangible et aimable : tant qu'il y a le café, les jeux de mots, les signes de complicité, c'est vivable. Et au moment de la plus grande catastrophe, il y a toujours un homme pour s'approcher et plonger son regard de compassion dans celui d'une femme en détresse.

Pour nous qui n'avons vu que la moitié de la série ou presque, la question était : comment revenir ? Est-ce que ce sera la question jusqu'au bout, ou bien le monde et Cooper reviendront-il avant ? Toute l'espérance que nous portons est que le monde inversé se remette sur ses pieds. Comment est-ce possible ? On part de si loin, si long est le trajet. Mais ça ne peut pas être autrement, le monde doit être réparé. Il ne faut pas oublier que Lynch est aussi cet homme qui a sillonné le monde en 2007-2008 pour essayer de convaincre les dirigeants d'arrêter la guerre et de construire une « Tour de l'Invincibilité ». Il est descendu de sa colline angéline pour tenter de construire la paix. Au regard de l'épisode 8, il est possible que ces 18 heures soient sa Tour de l'Invincibilité. ■

Les Enfants

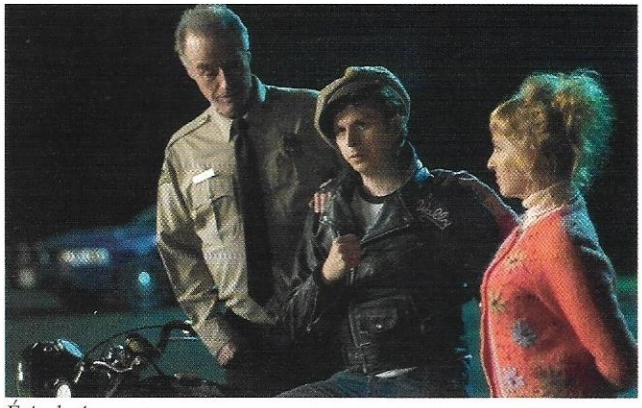
par Pacôme Thiellement

« Les enfants, cette année, sont si mignons. »
Miriam, *Twin Peaks*, épisode 6

Quelque chose ne va pas

Quelque chose ne va pas. Quelque chose a merdé. Ce qui germait dans le jardin psychique du premier *Twin Peaks* et devait s'épanouir en orchidées de malheur dans trois des quatre films suivants de David Lynch, c'est le *sick amour* : l'amour malade qui provient du Shakespeare de *Roméo et Juliette* et d'*Othello* – où le jeu de mots sycomore / *sick amour* prend naissance – et que convoque la série à travers l'enivrante chanson de Little Jimmy Scott *Sycamore Trees* qui apparaissait dans le dernier épisode. Parallèlement à l'enquête sur la mort de Laura Palmer, on suivait des parades d'amoureux malades : les amoureux de Laura (Bobby, James, Harold, mais aussi Ben Horne, Dr Jacoby, Leo, Jacques… puisque tout le monde aimait Laura et que tout le monde l'a laissé mourir) ; les amoureux mélodramatiques de toute série classique (Ed et Norma, James et Donna) ; les amoureux naïfs de comédie (Andy et Lucy) enfin des personnages dont l'amour serait le talon d'Achille : le shérif Truman, Audrey Horne, Dale Cooper. C'est par amour que Cooper entrait dans le cercle des douze sycomores où les visages des femmes de sa vie (Caroline, Annie, Laura) se mêlaient avant qu'il ne prenne peur à la vue de son doppelgänger et reste enfermé dans la Loge pendant vingt-cinq ans. *« L'amour et la peur ouvrent les portes »*, lui avait dit le Major Briggs ; mais ce qu'il ne voulait pas voir, c'est que le premier, dans son expérience, était indissociable du second. Surtout, la série était enrobée d'une grande musique d'amour malade : les chansons de Julee Cruise qui ne parlaient presque que de perte et d'impossibilité de se remettre du chagrin causé par cette perte.

La question de l'amour, malade ou non, est notoirement absente des huit premiers épisodes du nouveau *Twin Peaks*, comme si elle avait été précédemment réglée dans *Inland Empire*, à partir du moment où Nikki Grace se substituait à la « fille perdue » et lui offrait une nouvelle vie alors qu'elle se retirait dans les coulisses du monde et du cinéma. Le nouveau *Twin Peaks* ne présente plus des personnages en mal d'amour, mais des êtres en mal de transmission, en mal de délivrance, en mal de monde, inquiets de « la suite du monde ». La recherche du nouveau Twin Peaks c'est la recherche d'un monde qui fasse encore sens en tant que monde.


Épisode 4.

C'est pourquoi la première séquence – après l'introduction en noir et blanc avec Cooper et le Géant, ce dernier rebaptisé « ??????? » – fait apparaître Jacoby récupérant des pelles qu'il va ensuite repeindre en or. Devenu un paria, il fait désormais des vidéos Internet alarmistes, enjoignant la population à se sortir de la merde. Jacoby était un des personnages les plus épanouis du premier *Twin Peaks*, psychanalyste psychédélique qui réussissait, par l'absurde, à soigner des êtres aussi fous que lui (à part bien sûr Laura, son grand échec) et se ressourçant par des voyages réguliers à Hawaï. Vivant désormais dans une espèce de cabane de fortune, il est devenu un youtubeur colérique. Même s'il peut apparaître comme ayant dévié vers une forme « complotiste » de la rébellion, l'angoisse qui le mine est celle de tous les autres personnages : *Va-t-on réussir à retrouver un monde qui nous soit commun et respirable ? Ou est-ce déjà trop tard ?*

À la recherche du monde

Quelque chose ne va pas. Le monde de l'âme lui-même est en danger. « ??????? » le révèle à Cooper : *« C'est dans notre maison désormais. »* Et c'est peut-être parce que Bob a changé. Dans le premier *Twin Peaks*, Bob occupait Leland Palmer et *« le Mal que les hommes font »* qu'il symbolisait s'exprimait surtout dans l'inceste avec sa fille et une poignée de meurtres. Bob était alors le mal qui se transmet d'être en être, vampiriquement, mais sans dépasser la « sphère privée ». Le Bob épiphanisé par le doppelgänger de Cooper a un projet semble-t-il beaucoup plus vaste. Refusant de retourner dans la Black Lodge, il traverse l'Amérique mû par un dessein obscur. Ce qu'il a fait pendant vingt-cinq ans, depuis qu'il a quitté la ville de Twin Peaks et le FBI, la raison pour laquelle il a rencontré le Major Briggs ou était en contact avec un homme qu'il croyait être Phillip Jeffries, nous est encore, à ce moment de la série, inconnu.

Ce qui caractérise ce début de saison, c'est le refus de l'ensorcellement facile. Pas de *revival Twin Peaks* pour les fans nostalgiques. Tout d'abord, pas de musique « doudou » qui nous fasse replonger dans un univers familier. Les interventions des thèmes associés à la série originale sont peu nombreux et disruptifs : le thème de Laura Palmer intervient brutalement quand Bobby voit son portrait ; la musique entêtante du dernier épisode quand Hawk inspecte les douze sycomores à la recherche d'un signe. Mais la majeure partie des scènes se fait sans accompagnement musical. Probablement parce que la musique « faisait monde » : elle réunissait les êtres dans

Épisode 4.

un environnement commun. La pop music a cessé de faire « monde commun » depuis les années 90… Comment *Twin Peaks* pourrait, à elle seule, nous la faire retrouver ?

En outre, la série se passe très peu à Twin Peaks. La nouvelle saison se déploie simultanément à New York, à Buckhorn, à Philadelphie, à Las Vegas, à Buenos Aires, voire même à New Mexico en 1945 et en 1956… L'autre monde dévoile des niveaux supérieurs de manifestation, dans les grandes scènes oniriques du 3e épisode où Cooper traverse un univers composé d'une mer rose et d'une chambre flottant dans l'espace, habitée par une japonaise sans yeux comme dans l'incroyable 8e épisode. Tenter de rejouer le bonheur passé *exactement comme avant*, ce que fait la majeure partie de la production cinématographique actuelle (films de super-héros, reboots ou remakes), c'est *geler le passé* et enfermer le monde dans une espèce de non-Temps morbide qui nous maintient dans l'impuissance. En ne se rejouant pas du tout comme prévue, en rendant même difficile le retour à l'âge d'or, le nouveau *Twin Peaks* libère le Temps. On ne cherche pas à rendre *Twin Peaks* « *great again* ». On cherche simplement à retrouver la vie, l'amour, la bonté, des relations humaines justes…

Rancho Karamazov

Les Frères Karamazov devait originellement comprendre deux parties séparées de vingt ans, dont seule la première a été achevée et publiée par Dostoïevski. La deuxième, parfois appelée *Les Enfants*, devait être la véritable pièce de résistance du livre. D'après Anna Dostoïevski, *« l'action se transportait dans les années 1880. Aliocha n'était plus un adolescent, mais un homme mûr qui avait vécu un drame sentimental complexe avec Lisa. »* Dans son journal, A. Souvorine écrit ce que Dostoïevski lui en avait raconté : *« Il voulait faire sortir Aliocha du monastère et en faire un révolutionnaire. Il aurait commis un crime politique. On l'aurait exécuté. »*

Les Enfants, c'est aussi le sous-titre qu'aurait pu avoir ce nouveau *Twin Peaks*. D'abord, parce que des enfants, il y en a beaucoup. Il y a les enfants des héros de la série : Wally, le fils de Andy et Lucy, sillonnant les États-Unis sur sa moto, la plus attachante des progénitures de nos héros à ce jour. Il y a Becky, la fille de Shelly, et son copain Steven, deux *millenials* extrêmement paumés (et Steven se fait bâcher par un ancien « jeune » de la série, Mike, ancien complice voyou de Bobby devenu un bureaucrate conformiste). Il y a surtout l'horrible Richard Horne (dont on ne connaît pour l'instant pas les parents), qui écrase et tue un enfant sans éprouver le moindre regret. Il y a aussi l'évocation du fils suicidé du nouveau shérif, Frank Truman. Enfin il y a les prostituées dont parle Jean-Michel Renault, le nouveau patron du Roadhouse : elles n'ont plus 17 ans comme Laura et Ronette, elles en ont 15 ! *« Ce sont de vraies putes, d'authentiques salopes »*, dit Renault avec un ricanement affreux.

Il y a ensuite les petits enfants. Personnages peu présents dans le cinéma de David Lynch, si l'on excepte son deuxième court métrage, *The Grandmother*, qui évoquait une relation surnaturelle entre un enfant et sa grand-mère, deux personnages qu'on retrouvait sous forme d'esprits dans le premier *Twin Peaks*. Certes, il y avait une apparition fugitive du fils de Dorothy à la fin de *Blue Velvet* et de celui de Sailor et Lula à la fin de *Wild at Heart*, mais aucun enfant dans *Lost Highway* ni *Mulholland Drive* et, à nouveau, un enfant sans nom qui sort

Épisode 6.

de nulle part à la fin d'*Inland Empire* pour symboliser la famille « offerte » à la *lost girl* par Nikki. Les enfants tenaient moins d'une minute par heure dans le cinéma de Lynch.

Dans le nouveau *Twin Peaks*, en revanche, on les voit longuement. Il y a le fils de la jeune femme droguée de Rancho Rosa, qui s'ennuie, regarde toute la journée par la fenêtre et manque de se faire tuer en jouant près de la voiture de Dougie. Il y a celui qui se fait écraser par Richard Horne et dont le très vieux Carl voit l'âme lumineuse s'envoler vers le ciel alors que les témoins contemplent la scène, accablés, désolés – et parmi eux l'adorable jeune proviseur de Twin Peaks, Miriam, qui venait de dire à Heidi et à Shelly que les enfants qui arrivaient à l'école cette année étaient si mignons... Il y a la petite fille qui a senti l'odeur délétère du nain tueur de Las Vegas. Il y a surtout Sonny Jim, l'enfant de Dougie et de Janey-E qui semble d'une tristesse et d'une opacité incroyables, et que seul Dougie sait faire rire par sa naïveté burlesque débordante. C'est sur les enfants que la menace pèse. Dans l'épisode 5, alors que Janey-E s'apprête à conduire Dougie à son travail, ce dernier regarde le visage sempiternellement opaque et triste de Sonny Jim et commence à pleurer...

Deux ou trois Cooper

Tout en conservant un Kyle MacLachlan omniprésent et génial, le nouveau *Twin Peaks* réussit à priver le spectateur d'un retour en bonne et due forme de l'agent Cooper. À la place, MacLachlan fait deux personnages, et même trois : le terrible doppelgänger, qui en aucun cas ne « ressemble » même extérieurement à Cooper, cheveux longs, bronzage artificiel, pupilles noires, voix un peu plus grave, totalement enténébré et ne souriant jamais ; Dougie Jones, un agent d'assurances naïf, joueur, fêtard, adultère, un peu gros ; et enfin Dale Cooper redescendu *dans* Dougie : traumatisé mais joyeux, retourné en enfance ou dans une sorte d'autisme spécial, où, incapable de prononcer une phrase entière, ne reconnaissant que très vaguement les signes du monde, il est atteint à la fois d'anamnèses partielles de son ancienne vie (à travers les mots agent, affaire, café, sycomore, etc.) et de dons spéciaux de clairvoyance ou d'agilité.

En fait, en nous rendant Cooper sous la forme d'un homme retourné en enfance, *Twin Peaks* nous replace dans la perspective d'une nouvelle naissance au monde. Le spectateur, impatient de retrouver le paradis perdu que représentait la série originale, ne pourra pas s'y rendre s'il ne réapprend pas à aimer le monde dans tout ce que sa modernité a de terrible mais également de viscéralement beau, et qui mérite d'être sauvé. Le spectateur doit retrouver le monde comme s'il l'avait préalablement perdu et pouvait le perdre à nouveau. Par exemple : la nourriture, qui avait disparu du cinéma de Lynch après le premier *Twin Peaks*, et qui revient dans le nouveau sous la forme des pancakes et du café que Dougie *découvre* littéralement devant nos yeux.

Dougie, comme le spectateur, traque avidement les signes de sa vie passée. Et Rancho Rosa est un monde de signes – en particulier ceux de la Geste arthurienne qui étaient apparus de façon abrupte lors du dernier épisode de la série : « *Glastonbury Grove, le lieu légendaire où a été enterré le roi Arthur* ». Ici, ce sont : Merlin, Lancelot, Guenièvre devenus des noms de supermarchés ou de rues. Et bien sûr une Sycamore Street devant laquelle passe la voiture de Jade et qui entraîne une des anamnèses abruptes et éphémères de Dougie.

Les mêmes yeux que Bushnell

Dougie doit retrouver Twin Peaks depuis Rancho Rosa et le spectateur doit retrouver Cooper dans Dougie, ou doit être capable de comprendre *ce que Dougie voit*. D'où la très grande beauté du personnage de Bushnell Mullins, le patron de l'agence d'assurances. Bushnell est capable de lire dans les griffonnages d'autiste de Dougie les preuves de l'escroquerie dont il accusait précédemment son collègue Anthony Sinclair. Bushnell porte le prénom de Bushnell Keeler, l'homme qui a aidé David Lynch à devenir artiste – presque un père de substitution – et que ce dernier évoque très longuement dans le documentaire testamentaire *The Art Life*.

À partir de l'emprisonnement de Dale Cooper dans la Black Lodge à la fin du premier *Twin Peaks*, David Lynch nous demandait de décrypter ses énigmes comme des agents spéciaux du FBI : des spectateurs qualifiés capables de comprendre les séquences de ses films comme Chet Desmond comprend la danse de Lil, la « cousine » de Gordon Cole au commencement de *Fire Walk with Me*. Désormais c'est avec les mêmes yeux que Bushnell qu'il nous demande de lire ses œuvres visionnaires : car la menace qui pèse sur ce monde n'a jamais été aussi grande, et ses prophéties n'ont jamais été aussi difficiles à entendre. ■

universCine
présente

À PARTIR DE
3€99
/MOIS

Découvrez en exclusivité *For Ellen* réalisé par So Yong KIM

UnCut, la référence des cinéphiles

Chaque mois, 40 bons films pour le prix d'un.

Le meilleur du ciné indé est à retrouver sur UnCut. 40 (bons) films en permanence, 10 nouveautés chaque semaine : de quoi combler toutes vos envies de ciné sur tous vos écrans, où que vous soyez.

uncut
By UniversCiné

David Lynch avec Michael Anderson et Sheryl Lee sur le tournage de Twin Peaks, saison 2 (1991).

Faire une série

par Cyril Béghin

On se souvient de la blague née du crash aérien dans le premier épisode de *Lost* : il y a un avion dans le pilote, mais y a-t-il un pilote dans l'avion ? Chez les spectateurs de séries, la crainte délicieuse d'être monté à bord d'une machine folle voisine souvent les accusations de grand n'importe quoi. *Twin Peaks*, dès ses deux premières saisons, n'y avait pas échappé, et la troisième enfonce le clou. Pourtant il s'agit moins cette fois de brouiller les pistes par l'enchevêtrement de personnages, d'intrigues, d'arcs narratifs superposés. Fini, l'atmosphère de *soap* pléthorique. Il se passe toujours beaucoup de choses, mais dans des espaces déconnectés ou des épisodes éloignés : ce début de troisième saison ressemble à un vaste maillage aux nœuds incertains, une sorte de désert peuplé de monstres. Des scènes apparemment secondaires s'allongent, des personnages n'apparaissent pour l'instant qu'une fois. Aucune *backstory* n'est rappelée à la mémoire de ceux qui auraient oublié ou jamais vu les premières saisons, aucun personnage ne vient résumer la situation, condenser les informations, et surtout pas les enquêteurs – seul Hawk, au début de l'épisode 7, commence à rassembler quelques morceaux. L'écriture de *Twin Peaks* semble défier la plupart des règles et purger en une poignée d'heures le mythe de la *writers room* qui alimente l'orthodoxie des séries contemporaines : l'idée d'une priorité omnipotente du scénario, dont la main serait toujours plus visible et efficace que celle de la mise en scène. Mais peut-il y avoir une Writers Room pour la Black Lodge ? Où s'écrit *Twin Peaks* ?

N'oublions pas trop vite la stupéfaction produite par la découverte des trois premiers épisodes de la nouvelle saison. Des scènes comme des blocs posés côte à côte, des lieux différents et sans liens apparents, une tendance déraisonnable à la durée (la séquence de la *glassbox*) ou aux emboîtements apparemment inutiles de détails (l'histoire des clés de l'appartement de Ruth Davenport), tandis que des pics d'émotion suffisent à boucler des épisodes pourtant fragmentés (la fin de l'épisode 2 avec l'apparition de James) : autant de tactiques pour diluer les attentes et faire perdre le fil ou même l'espoir d'un récit global. On croit entendre le vent souffler dans les pages du scénario. On aurait tort d'y voir un geste arty ou une pose extravagante :

comme il y a vingt-cinq ans, *Twin Peaks* est une machine de guerre. Distendre et diverger, voilà les deux armes de Lynch et Frost contre la logique de concentration et de profusion qui touche même des séries «lentes» comme *True Detective*, *The Leftovers* ou *Mr. Robot*. L'audace récente qui consiste à introduire des épisodes comme des parenthèses, hors du rythme des événements ordinaires (voir là encore *The Leftovers*, ou *Penny Dreadful*) est instantanément ridiculisée par la manière dont *Twin Peaks* semble d'abord faire de chaque séquence une parenthèse, une exception ou un événement tout en évacuant par la mise en scène les connexions trop fermes ou définitives. Il faut voir, épisode 7, comment un balayeur occupe un plan fixe sans dialogues durant plus de deux minutes avant qu'un coup de téléphone donne à la scène sa justification narrative. Incompréhensible sans la mémoire forcément défaillante des deux premières saisons, la troisième organise en plus sa propre hémorragie. Le récit de *Twin Peaks* ne capitalise qu'au minimum: il est comme Dougie Jones actionnant avec jubilation les machines à sous pour les laisser se vider, et voir ce qui reste.

Au début des années 90, *Twin Peaks* avait pu être surnommé le «*Citizen Kane* des séries» parce qu'il s'emparait des formes de la fiction télévisuelle sans hiérarchie, en mélangeant librement les genres et les types d'écriture. La logique répétitive du soap à la *Dallas*, avec ses groupes de personnages, côtoyait des grandes lignes feuilletonesques et des brisures plus aventureuses, comme celle qui succédait à la révélation de l'identité de l'assassin de Laura Palmer. *Twin Peaks* était à la fois un drame circonscrit, celui de la mort de Laura, plus ou moins destiné à se répéter ou à hanter les personnages d'épisode en épisode ; et un monde, potentiellement destiné à dériver indéfiniment au fil des saisons, même s'il s'arrêta très vite. Pour la première fois aussi dans l'histoire de la télévision, un cinéaste signait une série qui n'était pas une anthologie, comme c'était encore la tradition de Hitchcock à Spielberg (avec *Amazing Stories*, *cf. Cahiers* n° 733). Vingt-cinq ans plus tard, la situation des séries a considérablement changé, en partie à cause du big-bang constitué par les premières saisons de *Twin Peaks* et du changement des modes de diffusion. Mais les problèmes fondamentaux demeurent, et les grands gestes formels manquent. Les deux modèles programmatiques restent ceux de l'épisode autosuffisant et de la continuité à suivre, plus ou moins mêlés, avec un goût pour le foisonnement des sagas (*Game of Thrones*, *The Strain*) ou le destin de personnages en lente métamorphose (*Breaking Bad*, *Mad Men*). C'est bien de là que Lynch repart, pour essayer d'étirer ces modèles comme des pâtes plastiques et tester leur point de rupture. En ce sens, son invention est seulement comparable à celle que Raoul Ruiz réalisait en 2010 avec *Mystères de Lisbonne*, où il introduisait dans la version télé de sa série un volet de plus que dans la version cinéma, comme si chaque épisode n'était pas une unité narrative indispensable mais une variable expérimentale. Ce que la saison 3 ajoute à *Twin Peaks* n'a pour le moment pas grand-chose à voir avec la poursuite ordinaire d'un récit, dont il abandonne la majorité des lignes. Ce serait plutôt, très littéralement à travers le dédoublement flottant de Dale Cooper, un supplément d'âme.

À ce point, la précision et le courage du geste de Lynch sont si impressionnants qu'il ne faut pas manquer de les redire. Créer une suite, c'est le début de toute série. Mais créer une suite vingt-cinq ans après, lorsque des acteurs sont morts, lorsque les premiers spectateurs ont vieilli et ont oublié les détails, quelle «série» cela peut-il constituer? À l'ère des *reboots* et des *sequels*, reprendre *Twin Peaks* sans faire semblant de recoudre les morceaux avec le passé et de récapituler un programme narratif, mais en transformant chaque épisode en spectacle mélancolique, plein de trous noirs et de distances vertigineuses, de visages flétris et d'émotions intactes, est non seulement une manière d'expérimenter avec les formes, mais aussi d'élever la grande forme de la série à un moment où elle a un besoin terrible de sortir des discours de virtuosité romanesque et de «quality TV». Car *Twin Peaks* montre que l'éloignement des saisons, la déstructuration des épisodes peuvent aussi servir à cela : maintenir une tristesse aux objets multiples, prolonger une mémoire hésitante, retrouver quelques joies simples comme de brusques souvenirs, et poursuivre malgré tout l'espoir d'un retour au paradis. ■

SUZANNE TENNER / SHOWTIME

David Lynch avec James Marshall sur le tournage de ***Twin Peaks****, saison 3 (2017).*

Postures

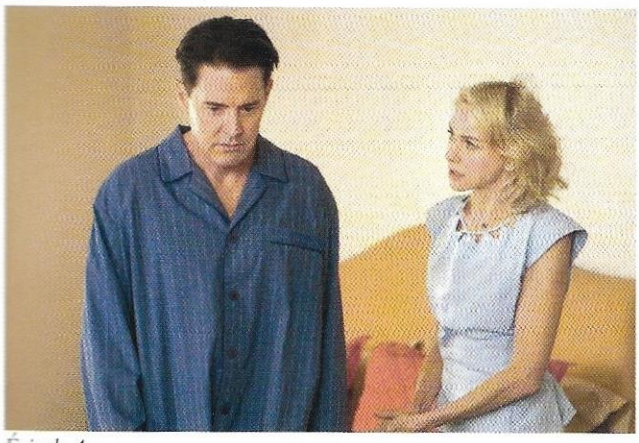
par Jean-Philippe Tessé

Twin Peaks a toujours été un laboratoire de corps et de postures extravagants : Bob exprimant sa furie dans un geste réitéré d'approche, cou tendu, mâchoire en avant ; Audrey et ses poses sexy adossée au mur ; Cooper dont la verticalité rehaussée par ses artifices coquets (cravate, imper, gomina) est scandée par ses séances de méditation la tête en bas ; Leo Johnson à l'état végétal, absorbant l'énergie des ébats de Bobby et Shelly, etc. Un cadavre ficelé dans du plastique annonce d'emblée quelque programme corporel où se croisent figement et agilité, grimaces et contorsions. Grands moments d'expressivité corporelle, drôles, fous, inquiétants : danse de Saint-Guy d'Andy assommé par une planche, chorégraphie cinglée de Leland Palmer et Catherine Martell, rigidité de Coop abattu dans sa chambre… Le corps se charge autant de l'impact tragique (visages tordus d'effroi ou de sanglots) qu'il est secoué par l'enfantine énergie burlesque typique de la série. À commencer par celui d'Andy, sosie de Stan Laurel, boule d'émotivité à houppette, sa silhouette embarrassée par son attirail policier (ses grosses chaussures, sa ceinture chargée d'un revolver qu'il peine à dégainer), ses gestes d'enfant doux et empoté.

Faire l'inventaire des gestes et des postures dans la saison 3 dévoile d'emblée que le répertoire a profondément changé et permet de reposer la question du comique. À première vue celui-ci s'est estompé, de même que la musique de Badalamenti qui accompagnait toutes envolées burlesques ne se fait plus entendre. Ce n'est guère une surprise. Après tout, le dénouement de la saison 2 brisait le cœur parce qu'avec l'irruption du mauvais Cooper, il n'y avait plus d'espoir, comme une fin de non-recevoir opposée à la gentillesse du personnage de Kyle MacLachlan, à la promesse de bien-être de la vie à Twin Peaks. La question n'est pas tant : où est passé le comique ? que : par où est-il passé ? Il semble être passé par un tube long de vingt-cinq ans, un décélérateur de particules. Car ce qui frappe, c'est la raideur et la lenteur des corps.

Le duo Andy et Lucy est le premier touché par cet amoindrissement de la vivacité. Lent à la base, rantanplan timide, Andy est ici carrément figé, avec sa houppette trop laquée et sa bedaine prononcée qui accentuent son air de clown lugubre. Quant à Lucy, si elle a conservé sa coiffure, ses gilets laids et ses manières, telles les explications emberlificotées qu'elle dispense au téléphone, elle semble pareillement éteinte. La drôlerie tourne au malaise quand, abasourdie de voir le nouveau shérif

Épisode 4.



Épisode 4.

Épisode 5.

au poste alors qu'elle le croyait à la pêche (il a un portable), elle en tombe de sa chaise, et qu'Andy doit lui réexpliquer ce qu'est un portable. Son regard vide la fait glisser de standardiste un peu tête en l'air vers une forme d'idiotie terminale. Il faut les voir aussi lorsque Bobby est pris de pleurs devant la photo de Laura : côte à côte, lui l'air d'un petit vieux, elle d'une gamine, ils joignent leurs mains en un mouvement dénué de souplesse comme mécanisé. Et lorsqu'ils entourent leur fils Wally Brando, chacun une main sur son épaule, c'est moins l'affection qui ressort de leur attitude, que l'aspect raidi de leur pose. Une morbidité pointe, quelque chose s'est pétrifié en eux, qui assuraient, par leurs étourderies, une forme de joie dans le quotidien du poste de police. La saison 3 n'étant pas un « retour à Twin Peaks », une distance s'est creusée, c'est tout. La tendresse du regard posé sur eux n'en est que plus émouvante, elle est une marque de fidélité par-delà cette défraîcheur.

Le corps excentrique et burlesque de Dougie, et avec lui une forme comique venue de nulle part, est l'une des grandes inventions de cette saison. Cela commence par la substitution d'un corps par un autre, lorsque Cooper s'infiltre par la prise de courant et remplace Dougie Jones expédié dans la Loge. De même que la boule de vomi fait tache dans le décor, le détail comique de la chaussette trouée fait un accroc dans la géométrie du lieu, où l'inscription dans l'espace, en diagonale croisant les striures de l'ombre des stores, positionne d'emblée Dougie / Dale dans une oblicité que le personnage va réitérer à mesure qu'il est trimballé de sa maison à son travail. L'hébétude de Dougie se conjugue à d'autres logiques avec lesquelles il ne cesse de rompre. Il arrête les coulissements (il bloque la porte du casino et celle de l'ascenseur), brise les lignes et les symétries, comme si l'identité fracturée de Cooper lui interdisait de se poser en miroir de l'autre dans une logique d'échange. C'est seulement avec les machines à sous du casino qu'il trouve un agencement, de son bras au levier. Alors que quand son patron lui tend la main, il lui rend le geste mais en lui tournant le dos, se plaçant dans un alignement imaginaire et non en face-à-face. De même qu'il se place à côté de la statue, et non devant, cassant l'invite au duel que propose la position du cowboy dégainant son revolver. Ce sont davantage des logiques de bégaiement (la manie qu'a Dougie de faire écho aux fins de phrases des autres), qui réactivent mais sans le remettre à jour un système propre à la série de codes gestuels facilitant la reconnaissance (pouce levé, index passé sur le sourcil…).

Son autre posture caractéristique consiste à placer ses deux mains devant lui, sans harmonie, en un geste de clôture plein d'indécision. Voyez-le porter son café chéri du bout des doigts, avec les deux mains très hautes, loin de son torse, comme une espèce de trophée qu'il craint de renverser, et avancer absurdement la tête pour boire. Le portrait d'un boxeur le fascine, et l'invite à reproduire le geste malgré l'embarras de son immense gobelet, mains en avant, doigts repliés, bras courbés. Plié en deux, planté dans le sol, il se referme avec ses deux mains sur le bas-ventre quand il est pris d'une envie d'uriner, ignorant certaines fonctionnalités anatomiques comme il ignore l'usage des cravates. La première fois qu'il pisse, il est pris d'un sursaut d'étonnement devant ce qui jaillit de lui. À l'immobilité raide du corps allongé succède une posture qui relève davantage de la pliure et d'une somme de mouvements inaboutis, comme si démoulé trop chaud, pas bien cuit, la bouche encore cousue, il n'était pas encore vraiment venu au monde, hésitait à être, telle une boîte pas tout à fait ouverte. Génie de Kyle MacLachlan, qui compose cet être au bord de la vie.

S'il reste dans cette saison 3 quelques méchantes figures surexcitées très lynchiennes (Richard Horne ou le nain assassin), si Janey-E (Naomi Watts) réinvente la silhouette de la *soccer mom*, jambes fines serrées dans son jean qui s'activent en petits pas secs, Dougie emblématise cette sensation de ralentissement général, qui se répand de corps en corps. L'accablement qui serpentait à la vitesse de la foudre entre les personnages dans les saisons 1 et 2 laisse place à des cérémonies de communion marquée par le ramollissement des gestes et les stations. Ainsi la grande scène de l'accident de l'épisode 6, où la catastrophe paraît alanguir les attitudes des badauds formant un chœur autour de l'enfant mort, portant tout doucement les mains au visage, tandis que l'échange de regards entre la *mater dolorosa* et Harry Dean Stanton tend à la stase. Lenteur puissante et assurée (la silhouette qui s'avance dans le couloir de la morgue, semblant ne jamais finir d'approcher) ou lenteur tentée par le figement (Andy et Lucy, Dougie, Harry Dean Stanton), il y a tout un registre du ralentissement qui intensifie le geste à mesure qu'il le fige. C'est comme si le tube de vingt-cinq ans par lequel avait transité *Twin Peaks* avait rechargé la série d'une puissance de stupéfaction laissant à chacun le loisir de recommencer sa gestuelle depuis un point zéro, depuis l'épicentre d'une explosion atomique où s'originent les premiers pas incertains, lourds, balbutiants, d'un monde à reconstruire. ■

Épisode 3.

Le spectre de la sénilité

par Jean-Sébastien Chauvin

Quelles traces peut bien laisser un trou béant de vingt-cinq ans dans un univers dont on avait fini par connaître les recoins les plus enfouis ? La saison 3 de *Twin Peaks* est à la fois une expérience de vieillissement soudain et une réflexion sur la manière dont le monde a brutalement changé. Ce monde qu'on connaissait s'est évaporé. « *Something is missing* », nous dit la Femme à la buche, tremblante, au seuil de la mort. Une chose fait défaut, mais quoi ? Peut-être la communauté, c'est-à-dire un récit commun, dont la série offre plusieurs symptômes d'effritement : les morts (la litanie d'hommages qui ponctue chaque épisode), les vieux en retraite (la mère de Laura Palmer et Nadine, seules et silencieuses devant leur écran, le docteur Jacoby, ermite en pleine paranoïa), les personnages fantômes (James Hurley) et ceux dont on parle mais qu'on ne voit jamais (Philip Jeffreys, autrefois joué par Bowie, le shérif Harry Truman avec lequel on discute au téléphone), autant de signes qu'une petite apocalypse a émietté le monde de *Twin Peaks*. Il semble que la vie n'ait aucune continuité. Quand Dougie, dans le bureau de Bushnell Mullins, son patron, regarde l'affiche d'un boxeur, nous comprenons que le patron et le boxeur sont une seule et même personne. Pourtant l'homme sur l'affiche et celui au bureau semblent deux individus hétérogènes. Comme si quelque chose manquait dans le récit du personnage, que le vieillissement produisait un autre soi, déconnecté du passé.

La plus belle trouvaille de la saison 3, c'est probablement le personnage de Dougie. Un personnage enfantin aux émotions pures et dépourvues d'arrière-pensées. Il faut le voir tenir son café à deux mains, observer sa joie naïve à regarder les portes d'un ascenseur s'ouvrir et se fermer, son émerveillement à frapper dans ses mains pour éteindre et allumer la lumière ou encore sa concentration immuable alors qu'il dessine en tenant son crayon le poing serré, pour comprendre que Dougie est un enfant. C'est comme si on avait remis les compteurs à zéro, effacé les données et qu'on repartait avec un personnage vierge dépourvu de toute histoire. Un idiot sublime, dont le « *hellohoohooo* » hurlé avec gourmandise dans le casino est un des moments les plus géniaux. Mais c'est un vieil enfant. Le décalage est malaisant entre ce comportement enfantin et son corps lent de vieillard.

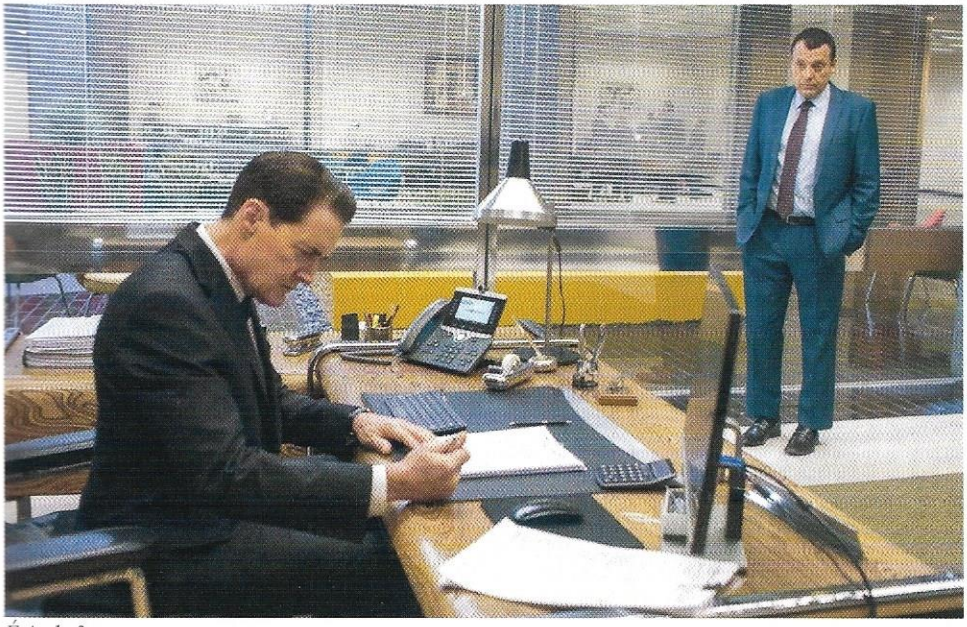
Car un spectre hante *Twin Peaks* 3, celui de la sénilité. Il faut voir le docteur Jacoby, vivant seul au fond des bois, peindre méticuleusement ses pelles en doré, dans une scène déjà culte au regard de la durée que le cinéaste lui consacre (dynamitant l'efficacité scénarique des séries au profit d'une durée toute

cinématographique). Que fait-on quand on n'a plus aucune fonction, loin de celle qu'on avait dans l'ancienne communauté ? Cette question, on peut imaginer que David Lynch se l'est posée, lui qui n'a pas fait de film pendant près de dix ans, éloigné du monde du cinéma, comme en retraite. Lui qui passait le cap des 70 ans sur le tournage de cette nouvelle saison. On se prend à imaginer que le docteur Jacoby à certains égards, c'est lui, Lynch peignant ses pelles en doré, avec cet appareillage mécanique lui évitant de se déplacer. La frontière qui sépare le dispositif artistique (cette séance de peinture a tout l'air d'un happening) de l'activité absurde, cernée par la folie, est très mince. Que reste-t-il à des personnages en retraite qui ne sont plus reliés par une histoire ? Même le poste de police ressemble à une maison de retraite, où ses employés se livrent à la recherche d'indices autour d'une table, exactement comme on pourrait jouer aux cartes ou faire des réussites en attendant que la vie passe. L'un des rares moments de vivre ensemble est d'ailleurs menacé d'effondrement : la scène finale du *dinner* de l'épisode 7, dont le faux-raccord substitue des clients par d'autres, suggère que la réalité n'a pas la continuité rassurante qu'on lui prête de prime abord.

La série est habitée par cette expérience de désœuvrement tandis qu'autour, tout s'agite et que le monde est devenu fou. Certains ont regretté qu'il manque à cette saison la description sentimentale du quotidien en contrepoint à la folie. C'est justement ce qui fait la puissance de ce troisième volet, où ce qui est décrit c'est un monde fou et sénile, orphelin d'un récit commun. Les États-Unis filmés par Lynch sont tout à fait en phase avec la folie qui s'est emparée du monde avec l'élection de Donald Trump – personnage totalement lynchien, mélange parfait de Dougie et de Mr. C. Il est étonnant de voir combien la perte de langage de Dougie, qui répète des morceaux de phrases prononcées par ses interlocuteurs, est comme le miroir de Trump, qui ne sait pas parler et écrit des tweets incompréhensibles (la fameuse affaire « *covfefe* »). Les personnages entourant Dougie, sa femme, ses collègues, son patron s'accommodent d'ailleurs très bien du comportement absent, presque débile, du personnage, exactement comme nous avons fini par accepter l'impensable (un président absurde) en nous gaussant devant chacune de ses malfaisantes excentricités.

On attend tous ce moment où Dougie va se réveiller de son hébètement. En attendant il traverse les maladies et drames de la vieillesse : l'incontinence (avec cette idée incroyable qu'il se tortille de douleur sans savoir comment soulager sa vessie), la dépendance (la fin de l'épisode 7 avec Berverly – Ashley Judd – qui rejoint son mari impotent et tyrannique) et, surtout, la maladie d'Alzheimer. Son amnésie est presque totale. Parfois un détail, un mot (« *case files* »), un objet (sa passion pour les badges) attirent son attention et semblent éveiller de vagues réminiscences, exactement comme Diane dans la deuxième moitié de *Mulholland Drive* fixait, intriguée, le badge d'une serveuse avec son propre nom dessus, incapable de se souvenir que c'était le sien. Une des plus belles scènes est celle où Dougie regarde la statue du *cowboy sentinel* pointant son arme comme si elle lui rappelait son passé d'agent du FBI. Mais c'est une mémoire sans souvenir. Il reste interdit et immobile devant une statue dont il sent qu'elle a quelque chose à lui dire, mais dont il ignore quoi. L'épisode 5 se clôt sur cette scène qui se poursuit au début du suivant, comme s'il était resté là une semaine entière à attendre une réponse. C'est bouleversant. Pourtant, curieusement, ce n'est pas la tristesse qui gagne le spectateur. Il y a aussi la promesse d'un réenchantement.

Le langage abêti de Dougie, réduit à quelques mots répétés avec une neutralité de ton, produit une forme d'intelligence. « *How I'm gonna make any sense of it ?* » lui rétorque son patron face aux dessins enfantins qu'il a rendus en guise d'analyse des dossiers d'assurance. Et Dougie de répéter comme à son habitude la fin de la phrase, offrant une réponse de bon sens : « *Make sense of it.* » Et quelques minutes plus tard, le patron tirera un sens de ce qui semblait des gribouillis incompréhensibles. Quant à ses chorégraphies étranges, sa façon de répéter le geste de la main tendue mais sans jamais la tendre à l'autre, elles créent une véritable poétique dans un monde désenchanté et cruel, un monde dépourvu de poésie. ■



Épisode 3

THE ALPHABET

Épisode 3.

AU-DELÀ

La caméra de David Lynch s'est toujours portée au-delà des limites ordinaires, en traversant la sombre ouverture dans la cagoule d'*Elephant Man*, en zoomant dans l'impeccable gazon pour y trouver l'oreille coupée et ses fourmis au début de *Blue Velvet*, en franchissant les limites du décor et de l'intrigue d'*Inland Empire*. L'univers de *Twin Peaks* reposait sur la construction d'un au-delà, accessible par le rêve et la révélation, nous envoyant en outre ses émissaires, et où tel ou tel personnage (Laura, Leland Palmer, Dale Cooper) pouvait encore se retrouver exilé. Tous aspects que nous retrouvons dans la nouvelle saison, avec cette exagération du jeu des acteurs, qui fut longtemps incomprise, et qui signifie sans cesse que nous pouvons nous mener au-delà de nous-mêmes. L'*outre-monde* est toutefois maintenant indiqué par un recours plus soutenu aux effets spéciaux, aux superpositions, à l'insertion de dessins dans l'image. Le bon agent Cooper, ramené à la vie et d'abord si démuni, repère les machines à jackpot par l'addition d'une «icone» oscillante qui représente la chambre rouge, il confond les menteurs par la vision d'un flash jaune, il révèle l'escroquerie par des gribouillis esquissés sur des formulaires. Avant qu'un levier ne soit activé, la première tentative de réintégration dans la terrestre réalité se nimbe de pourpre, de violet, de rose. Laura Palmer est évacuée brutalement, expulsée, et son image se projette, défaite, sur un écran mouvant de tissu rouge. Les personnages qui lévitent ou qui tombent dans le vide ont leurs contours collés sur un fond (ainsi faisaient Alfred Hitchcock et Saul Bass dans *Vertigo* et *La Mort aux trousses*, tous deux également référencés). En ces moments, le geste de Lynch rejoint ce qu'Érasme disait de Dürer, capable de «*figurer (…) aussi les choses qui ne se peuvent figurer*», comme «*une brume (ou des nuages) dans la cloison*». Il s'agit de faire ressortir l'au-delà de l'imaginable au sein de l'image même. En cette quête, Lynch va si loin que nous sommes souvent perdus, tous autant que nous sommes, spectateurs et acteurs. Sous les traits de Gordon Cole, le réalisateur avoue d'ailleurs: «*Je déteste avoir à dire cela, mais je ne comprends pas du tout cette situation.*» Et les personnages passent leur temps à répéter: «*quel est cet endroit?*», «*qu'est-ce qui se passe?*», «*qui êtes-vous?*», «*c'est bizarre*». Avec le nouveau *Twin Peaks,* nous arrivons bien au-delà de nos limites, mais n'est-ce pas justement ce que nous recherchons dans l'œuvre de l'art? **Laurent Dubreuil**

BOÎTE

Pour la psychologie américaine des années 50, l'esprit (*mind*) n'était qu'une boîte noire, compacte, impénétrable, et

mieux valait du coup s'en tenir aux comportements. Pour Lynch, dont toute l'œuvre explore et déploie les puissances du penser, la boîte (quelle que soit sa couleur) est un opérateur mental où tout peut passer, personnage, intrigue, forme. L'énigmatique coffret bleu de *Mulholland Drive* semblait absorber Rita et Betty et, tombant à terre, il relançait la narration. Dans la troisième saison de *Twin Peaks,* les boîtes se multiplient, y compris le coffre-fort de Mr. Todd (Monsieur Mort ?) ou ce petit parallélépipède qui, fugacement, se rétrécit.

On commence essentiellement par un moment réflexif, qui n'est pas sans rappeler le geste premier de *Twin Peaks : Fire Walk with Me* (où le prequel filmique de la série du petit écran s'ouvrait, une fois passé le générique montrant la « neige » cathodique, par la violente destruction d'un téléviseur) : un jeune homme passe ici ses nuits à regarder une boîte de verre, désespérément vide, dans l'espoir qu'il se passe quelque chose, comme nous qui regardons nos télés, nos écrans, contemplant le néant dans l'attente de quelque élusif événement. Évidemment, la surprise n'est pas sans risque, et les jeunes amoureux qui discernent soudain une forme derrière la vitre sont presque aussitôt déchiquetés. Nous n'en sommes pas là exactement, mais, pour poursuivre la mise en abyme, avouons tout de même cette fort perturbante impression d'être mis en pièces à chaque visionnage des nouveaux épisodes, tant ce qu'ils nous proposent nous dépasse et nous déplace. À propos de mise en abyme justement, la boîte de verre est double, une part dans le loft newyorkais, une autre en-dehors du gratte-ciel (et par où Cooper en transit s'immiscera), avec un hublot entre les deux sections ; plusieurs caméras filment les différents angles du cube. Lorsque Cooper, brièvement, flotte dans la boîte, avec un grand bruit mécanique, d'autres boîtes gigognes apparaissent et s'actionnent, jusqu'à l'éviction de l'agent du FBI vers un autre monde, une chute parmi des étoiles qui, visuellement, fondent, plus encore que celles du début d'*Une histoire vraie*, rappelant les parasites de l'écran télévisuel après toute émission. Là où arrive alors Cooper, dans la double scène si extraordinaire et médusante qui lance le troisième chapitre, s'avère ensuite être, tout naturellement, une vaste boîte de tôle noire, chue entre les astres. L.D.

BRIS

La première image de la troisième saison est celle qui la précède : un plan fixe montrant la grimace de Bad Cooper, lancé la tête la première contre la glace de la salle de bains, dont le miroir brisé reflète le visage de Bob ricanant. Cette scène est rejouée constamment dans la version de 2017, selon de nombreuses variations – quand Coop réincarné en Dougie Jones et le manager du Silver Mustang se penchent l'un vers l'autre, se touchant presque du front ; lorsque, dans la glace, surgit le visage composite d'un individu hanté (comme dans *Mulholland Drive*, c'est-à-dire aussi comme dans *Persona* de Bergman), etc. Mais le miroir brisé lui-même sert d'emblème au film-série, car si l'image d'ensemble est reconnaissable, elle est en morceaux, et chaque fragment diffracte différemment sa part de réalité. Ainsi, on trouve bien dans le troisième « volume » de *Twin Peaks* un effet que les géomètres diraient de « tessellation », soit la sensation, exacte, que l'histoire nous est donnée sous la forme d'un puzzle à reconstituer, ou d'une mosaïque intelligible en sa totalité et non pas tessère par tessère. Par exemple : l'enfant de Rancho Rosa avec sa mère camée qui épelle continuement le numéro des urgences à l'envers (1-1-9 au lieu de 9-1-1) sont furtivement vus dans le troisième chapitre avant de s'insérer directement dans l'intrigue de la voiture piégée au chapitre sept, ce qui éclaire de façon rétrospective leur première apparition ; au morceau de chair d'abord trouvé dans le coffre de la voiture du meurtrier présumé Bill Hastings correspond bien plus tard la peau arrachée par Dale-Dougie au nain homicide ; le code 253 donné dans la Black Lodge se révèle ensuite l'heure prévue du transfert extraterrestre du doppelgänger (2:53 PM, soit 14 h 53) ; l'initiale livraison de pelles au docteur Jacoby, puis leur mise en couleur (dorée) quelques épisodes plus tard, s'expliquent par le vidéo-blog du psychiatre reconverti. Nous devons en l'occurrence être aussi attentifs au détail et au tout que le shérif adjoint Hawk, lorsqu'il cherche à interpréter la parole de la Femme à la bûche et en viendrait presque à donner du sens à un lapin en chocolat (« *This is not about the bunny !… Is this about the bunny?* »). En même temps, chaque fragment, parce qu'il reflète, déformée, une pièce du réel, mérite d'être compris et apprécié pour soi seul. La diffusion épisode par épisode nous invite d'autant plus à considérer des moments évanescents pour les possibles qu'ils nous offrent. James aime Shelly. Au bout de la nuit, on passe le balai dans le bar où le tenancier continue ses sombres affaires. Il s'entend un mobile bourdonnement dans l'une des pièces du grand hôtel ; tenter d'en déterminer la cause prend l'allure d'un improbable flirt. Ces scènes se suffisent.

Le bris, c'est encore la manière dont les vies volent en éclats, par surprise, absolument. Nous connaissions à peine cet enfant que le furieux Richard Horne renverse, et Lynch nous fait participer à un chagrin aucunement préparé en s'attardant sur la mère dont se brise l'existence et sur des passants endeuillés. Quant aux personnages familiers, les voici cassés, morcelés. James Hurley est émotif et mutique depuis son accident de moto. Bobby Briggs éclate en sanglots à la vue d'une photo de Laura Palmer. Une fois réintégré dans le monde humain, Dale Cooper met un temps fou à dire autre chose que des bribes arrachées au babil des autres : « *case files,* « *agent* », « *home* », « *call for help* ». (On se souvient que Leo la brute, après avoir été blessé par une arme à feu, répétait : « *new shoes* ».)

Enfin, le son de *bris* est en français très proche de *bruit*. Si les deux premières saisons et le film de 1992 frappaient l'oreille par leur vacarme et leurs mélodies (les airs de Badalamenti, dont les chansons de Julee Cruise), la troisième série est bien moins musicale – au point que plusieurs épisodes se concluent par une performance sur la scène du Bang Bang, en une sorte de compensation –, et son environnement sonore n'est pas saturé de cris mais plein de chuchotements incompréhensibles, de grattements d'aiguilles au bout d'un rouleau de phonographe, d'enclenchements et de signaux électriques agrandis par l'écho du *sound design*. Une multitude de bruits secs et sourds devient l'authentique bande-son du bris continu de *Twin Peaks*. L.D.

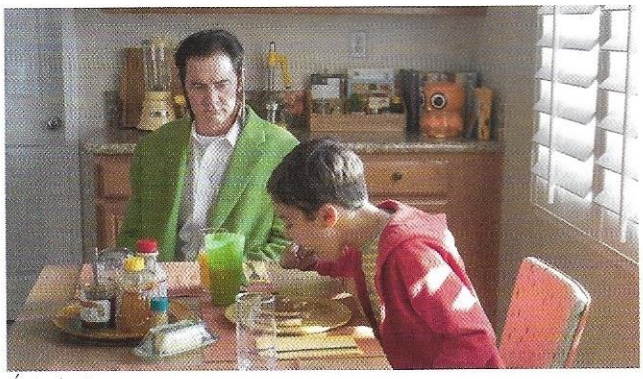
CARROSSERIE

On le sait, on reconnaît un grand metteur en scène de western à la manière dont il filme les chevaux. Pour Lynch, c'est les voitures. La manière dont la Mercedes de Bad Coop vient se garer de nuit pile dans la largeur de l'écran, les phares braqués sur nous (ce que le 4/3 étriqué du *Twin Peaks* historique

n'aurait pas permis). La manière dont cette voiture totalement noire aux mystérieux passagers et au son ronflant (on se souvient de la maniaquerie du bruit du moteur dans *Lost Highway*) vient se garer à Rancho Rosa en exhibant son flanc sombre. La manière gourmande aussi dont est filmé l'accident spectaculaire de la Lincoln noire de Bad Coop qui se retourne dans le désert. Les voitures ont la part belle dans cette saison 3. Dans un des rares entretiens qu'il a accordés avant sa diffusion, à *Wired*, Lynch esquive toute question sur la série et préfère parler motos et voitures, un amour qu'il partage avec Cronenberg. Quand on lui demande s'il regarde des séries à la TV, il répond : « *La seule chose que je regarde maintenant ce sont les news et Velocity Channel. C'est une chaîne sur les voitures. J'aime les gens qui customisent et construisent les voitures – ce sont de grands artistes avec du métal et des machines. Connaissez-vous les motos Brough, les motos anglaises ? Elles font frémir mon âme (thrill my soul, ndlr).* » Les motos Brough sont des créations qui touchent le goût de la composition parfaite de Lynch, que ce soit en art, en menuiserie, en industrie, ou dans la nature : le canard, animal préféré du cinéaste dont le sillon ouvrait le tout premier plan de *Twin Peaks*, a aussi une sacrée carrosserie. Même dans le *dark age*, Lynch ne se refuse aucun plaisir, voyant de toute façon la beauté partout. Il ne faut pas y voir un fin goût d'esthète : le frémissement de l'âme, c'est quand même autre chose. **S.D.**

COUCHÉ

Dale Cooper à terre, qui attend que quelque chose advienne. Lorsque le *special agent* atterrit sur le sol d'une maison témoin de Las Vegas, évanoui, l'image évoque l'épisode final de la saison 1 : Cooper venait de se faire tirer dessus et il attendait, gisant, que quelqu'un lui vienne en aide. Mais le vieux maître d'hôtel qui lui apportait du lait ne comprenait pas que quelque chose clochait et Cooper restait là, en attente d'un secours. Sa réincarnation en Dougie Jones évoque à bien des égards ce moment de suspension qui ouvrait sur l'attente de la deuxième saison. Seulement cette fois, c'est tout l'entourage de Dougie qui s'est transformé en maître d'hôtel sourd : personne ne remarque que quelque chose ne va pas. Le monde entier vaque à ses occupations et le « *call for help* » tourne à vide. Les mots sont les mêmes, le murmure juste un peu plus fatigué. Moins d'espoir, moins de souffrance. Dans le corps de Dougie, Cooper est comme anesthésié et, au fur et à mesure des jours (et des épisodes) qui passent, on se met à douter que sa torpeur trouve une fin. Le café même ne le réveille plus. Dale Cooper n'a jamais eu de maison, c'est l'homme d'une chambre d'hôtel, qui a toujours paru satisfait d'habiter Twin Peaks en locataire – à l'inverse, notons que l'errant Mr. C a été photographié quelques années plus tôt dans sa maison avec piscine à Rio (maison qui en réalité est la villa d'Al Capone en Floride !). En Dougie, il trouve un corps et une maison, mais qu'il investit en *alien*, en observateur dérouté, comme en proie à une hallucination qui dure, à un rêve sans contour. Avec la clef de la chambre du Great Northern qui s'éloigne de lui, jetée dans une boîte aux lettres après avoir passé 25 ans dans une poche, c'est la possibilité du réveil qui recule. Le dernier réveil de Dale Cooper, à la toute fin de la saison 2, était monstrueux. Le réveil chez Lynch, parce qu'il est une métamorphose, est toujours un risque. À la fin de l'épisode 8, cette très jeune fille qui dort laisse la bête entrer en elle et la posséder. Sous le masque encore intact de l'innocence, à l'horizontale, dans l'inconscience, des mondes s'écroulent et d'autres prennent leur place. **Laura Tuillier**



Épisode 4.

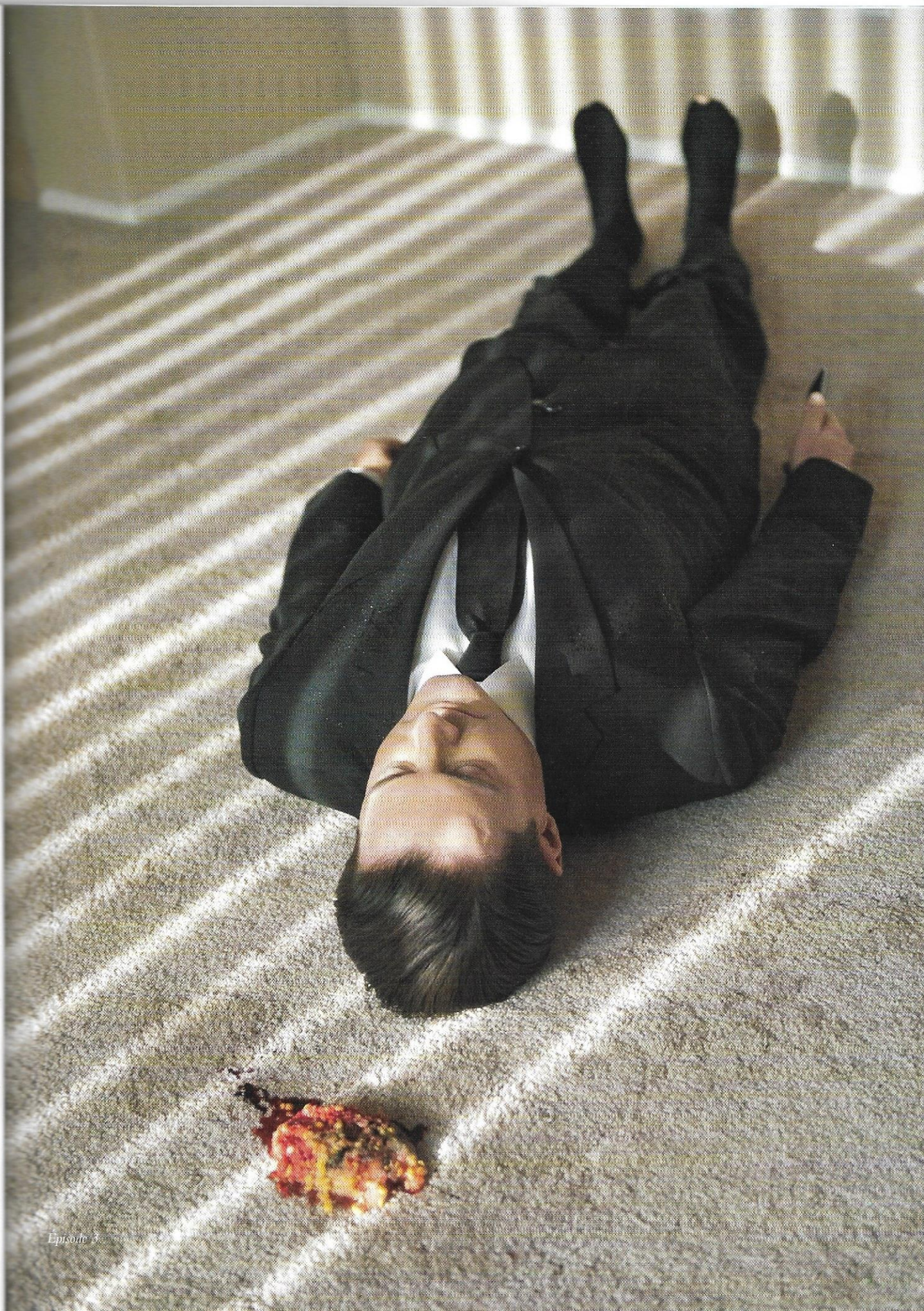
COULEURS

Dale Cooper rhabillé en Dougie arbore une large veste vert citron qui n'est pas seulement la marque de son excentricité. De son côté, le vrai Dougie porte dans la Black Lodge une veste jaune moutarde décidément trop laide, et dont émergera une petite sphère dorée, lorsque sa tête disparaîtra en fumée. Cooper promène sa veste verte comme la preuve qui jure partout d'une vivacité encore présente, d'un mauvais goût joyeux. On ne voit qu'elle. Est-ce le vert fluo cerclant les lettres du titre Twin Peaks qui se promène ainsi avec Dale et lui fait une carapace rassurante ? La puissance ambiguë du vert courait déjà dans les premières saisons, de la forêt à la mystérieuse bague jade. Mais ici, la teinte s'affirme avec plus d'intensité : à force de tremblements, le vert lumineux d'un allume-cigare, dans la voiture cahotante de Mr. C, semble se charger de l'énergie inconnue qui déclenche son accident. La couleur vit et vibre.

Au fil de la saison 3, plusieurs couleurs se trouvent investies d'une puissance qui gronde plus ou moins fort dans l'image. L'explosion nucléaire de l'épisode 8 est en noir et blanc, mais le mouvement de caméra qui pénètre à l'intérieur du champignon révèle une succession d'explosions chromatiques comme autant de déflagrations emboîtées dans la première à l'infini. Au début de l'épisode 3, une brusque efflorescence rose, comme un nuage de fumée fuchsia, déclenche les teintes pourpres et framboise de la scène suivante, chez l'étrange femme aux yeux cousus, avant de refluer lentement. La mention de la rose bleue, dans le même épisode, déclenche à la fin de l'épisode 4 une scène en monochrome bleu, comme une nuit américaine sans nuit. Le rouge des rideaux de la Black Lodge se retrouve sur la porte de la maison de Dougie (« *red door* » est la seule adresse qu'il sait donner) mais aussi dans le nom du personnage joué par Balthazar Getty, prénommé Red. Les circuits de couleurs ont leurs significations, mais ils expriment surtout cette manière dont la saison 3 s'invente comme l'effet de souffle d'une explosion primordiale et la vaporisation généralisée d'une série de souvenirs, d'émotions et de forces toujours ardentes. Lorsque Hawk va en forêt, épisode 2, sur les lieux où avait surgie la Black Lodge, les arbres se teintent brièvement de rouge sans même que les rideaux apparaissent. La couleur promet et retient. En attendant, le docteur Jacoby pulvérise de la peinture dorée sur des pelles. **C.B.**

ôtel, qui a tou-
aire – à l'inverse,
quelques années
son qui en réa-
ougie, il trouve
alien, en obser-
ation qui dure,
mbre du Great
oîte aux lettres
la possibilité du
oper, à la toute
ez Lynch, parce
que. À la fin de
a bête entrer en
de l'innocence,
s s'écroulent et

large veste vert
excentricité. De
odge une veste
émergera une
fumée. Cooper
e partout d'une
joyeux. On ne
es du titre Twin
t une carapace
ait déjà dans les
ague jade. Mais
force de trem-
dans la voiture
ergie inconnue
ibre.
ouvent investies
rt dans l'image.
et blanc, mais le
du champignon
comme autant
infini. Au début
mme un nuage
es et framboise
x yeux cousus,
e bleue, dans le
4 une scène en
ne sans nuit. Le
ve sur la porte
dresse qu'il sait
té par Balthazar
nt leurs signifi-
dont la saison 3
on primordiale
uvenirs, d'émo-
wk va en forêt,
dge, les arbres se
s rideaux appa-
dant, le docteur
les. C.B.



Épisode 3

COUPLES

Où est passé l'amour ? C'est peut-être la question la plus simple et capitale de la saison 3. On se souvient d'*Invitation to Love*, le soap qui apparaissait en fond de champ sur les télés de Twin Peaks dans les premières saisons. *Twin Peaks* était le monde enchanté et infernal de toutes les séductions et des couples improbables, suivant une érotisation généralisée. Il y avait les errances fatales de Laura Palmer et l'horreur de l'inceste, mais aussi le duo délirant formé par Mike et Nadine, la borgne nymphomane, ou une scène de drague anthologique entre Shelly Johnson et Gordon Cole découvrant que la jeune femme est la seule personne qu'il peut entendre sans son sonotone. Audrey Horne était la figure centrale de ce titillement permanent et de la quête du grand amour qui culminait avec la rencontre entre Dale Cooper et Annie Blackburn, à la fin de la saison 2. Cooper, incarnation de la gentillesse chevaleresque, grand héros débonnaire, tombait enfin amoureux et perdait Annie immédiatement. *Twin Peaks* ne s'achevait pas seulement avec la catastrophe du passage par la Black Lodge, mais aussi avec cette séparation cruelle. C'était la peur qu'énonçait Garland Briggs, épisode 27 : « *La possibilité que l'amour ne suffise pas.* » Lynch fait des films de terreur d'amour.

Car Annie, justement, ne revient pas. À l'esquisse du couple angélique formé dans un coup de foudre de sourires, la saison 3 substitue une succession de vieux couples durcis. C'est un monde d'après la séduction, où les rares tensions érotiques (le couple de la *glassbox*) sont vite balayées, comme le chaste baiser des enfants de l'épisode 8 ; et il faut attendre l'épisode 5, avec Becky, pour qu'un regard d'extase amoureuse se perde au ciel, mais porté par un peu de cocaïne. Le basculement est encore différent de celui des films postérieurs à *Sailor et Lula*, hantés par la jalousie, l'obsession sexuelle, l'angoisse de la rupture et le bonheur perdu. Il y a désormais le couple formé par l'homme qui aurait tué Ruth Davenport et sa femme, qui vient le voir en prison et le met face à l'inanité de son déni. Il y a le shérif et sa compagne qui vient lui réclamer des besognes domestiques dans son bureau. Il y a surtout Janey-E, l'épouse coriace et cinglante de Dougie. Les femmes sont fortes et les hommes lymphatiques, autistes ou hyper-violents. Entre eux, complicité et plaisir ont disparu, et ça n'est pas seulement une question d'âge. Tant que Cooper ne sera pas revenu entier, peut être sans Annie mais dans l'unité de sa bonté, l'amour restera un souvenir triste, celui qui dévaste Bobby face au portrait de Laura Palmer ou qui fait du couple d'Andy et Lucy deux grands chiens mal assortis. Voilà un monde défiguré et crépusculaire, où l'espoir d'une exaltation semble évaporé.

L'un des moments les plus forts de cet éloignement arrive à l'épisode 7. À force de ne pas voir Diane, la secrétaire à qui Cooper parlait sur dictaphone au fil des premières saisons, on avait fini par croire qu'elle n'existait pas. Voilà qu'elle apparaît sous les traits de Laura Dern, pas en secrétaire effacée mais en diva meurtrie et mordante qui, allant se confronter à Mr. C en prison, laisse deviner une ancienne histoire avec le vrai Cooper. « *Est-ce que tu te souviens de notre dernière soirée ?* » Le saut est terrible : de l'existence virtuelle de Diane, on passe à la blessure d'amour d'une femme que le visage de pierre du double maléfique absorbe sans émotion. Laura Dern, la grande passionnée des films de Lynch, ne peut alors que se réfugier dans les bras du cinéaste : Diane pleure sur l'épaule de Gordon Cole. **C.B.**

DÉVIATION

Le bon Dale est enfin autorisé à sortir de son exil de 25 ans dans la Black Lodge. Traversant la matière noire, il s'apprête à reprendre possession de son corps et à en expulser le locataire maléfique. Car dans notre monde, Dale Cooper, l'ange du FBI, est devenu un démon : Mr. C, une créature au visage cuit, qui semble avoir macéré pendant 25 ans dans le jus du mal. Au moment de l'échange, Mr. C, pris de nausée, plaque la main contre sa bouche. S'il empêche quelque chose de sortir (un vomi apocalyptique, la corruption à l'état pur), il barre également la route à l'âme de Cooper qui est projetée dans un autre corps : celui de Dougie l'agent d'assurance. Si Cooper est abusé, c'est parce que Dougie est un reflet trompeur. On nous dit qu'il a été « manufacturé », certainement dans le but de servir de leurre et de piéger Cooper dans un corps inopérant. S'il parvient à modeler son apparence, à l'amaigrir, à rétablir la coiffure lustrée, et à le vêtir d'un costume noir, la transmigration demeure inachevée : Dale devient un être sans mémoire, un burlesque à la Beckett, coincé dans une Amérique inhumaine de verre et de béton, bien loin des envoûtements de Twin Peaks.

Cette déviation fatale qui advient au troisième épisode reprend le mouvement global qui désorganise *Twin Peaks* et rend la série presque méconnaissable. On croyait replonger dans un récit à la Richard Brautigan, l'auteur doux et mélancolique de *La Vengeance de la pelouse* et de *Mémoires sauvés du vent*, et on se retrouve dans l'Interzone de William Burroughs : un monde de cut-up violents, de courts-circuits et de grésillements. Des monstres gris sortent de boîtes de verre pour écorcher les amants, et des nains chauves armés de pics à glace surgissent de nulle part. Dans cet éclatement qui passe de Las Vegas à New York, au Dakota du Sud et même à Rio de Janeiro, Twin Peaks n'est plus qu'un arrière-pays. **Stéphane du Mesnildot**

DROGUE

La drogue est l'ennemie de toujours de David Lynch. Dans l'épisode 4 de la saison 3, on apprend au détour d'une phrase que la drogue a encore frappé à Twin Peaks : un lycéen est resté la tête collée sur sa table à la fin d'un cours et ne s'est jamais relevé. Alors que dans le *Twin Peaks* historique, la mort d'une lycéenne était si scandaleuse qu'elle bouleversait la vie de tous les habitants, 25 ans après on note à peine cette banalité absolue du mal : un lycéen *de plus* est décédé d'une overdose. Le trafic irrigue le circuit du mal depuis les premiers *Twin Peaks* : Leo Johnson et Bobby refourguent la drogue aux lycéens et à Laura sans cesse sous influence. Mais la poudre blanche poudroie partout. La mère de Laura est droguée par son mari quand il tue Maddy, Audrey Horne est réduite à l'état de zombie au One Eyed Jack jusqu'à l'arrivée de son chevalier servant, Cooper. Mais cela vient de plus loin : Blackie, la tenancière du bordel, drogue Audrey pour se venger de son père Benjamin Horne qui l'a droguée de force quand elle était jeune. Tout le circuit du mal vient de la drogue que Lynch, contrairement à beaucoup de membres de sa génération, entrevoit sans aucun romantisme.

La saison 3 enfonce le clou. C'est la junkie sordide qui vit seule dans une maison vide avec son garçon qu'elle laisse déambuler près d'une voiture piégée. C'est la fille de Shelly (Amanda Seyfried) qui, comme sa mère, tombe sous l'influence

son exil de 25 ans
oire, il s'apprête à
pulser le locataire
er, l'ange du FBI,
u visage cuit, qui
e jus du mal. Au
, plaque la main
ose de sortir (un
ur), il barre éga-
projetée dans un
ce. Si Cooper est
mpeur. On nous
ns le but de ser-
corps inopérant.
grir, à rétablir la
la transmigration
ns mémoire, un
ique inhumaine
ts de Twin Peaks.
isième épisode
se *Twin Peaks* et
t replonger dans
et mélancolique
pés du vent, et on
ghs : un monde
grésillements.
our écorcher les
ce surgissent de
as Vegas à New
eiro, Twin Peaks
esnildot

vid Lynch. Dans
r d'une phrase
lycéen est resté
ne s'est jamais
, la mort d'une
t la vie de tous
banalité absolue
ndose. Le trafic
Twin Peaks : Leo
éens et à Laura
nche poudroie
n mari quand
tat de zombie
evalier servant,
tenancière du
père Benjamin
t jeune. Tout le
contrairement
voit sans aucun

ie sordide qui
n qu'elle laisse
fille de Shelly
ous l'influence

LE NOUVEAU FILM VIRTUOSE DE JOHNNIE TO (*ELECTION*)

OFFICE

UN FILM DE JOHNNIE TO

AU CINÉMA LE 9 AOÛT

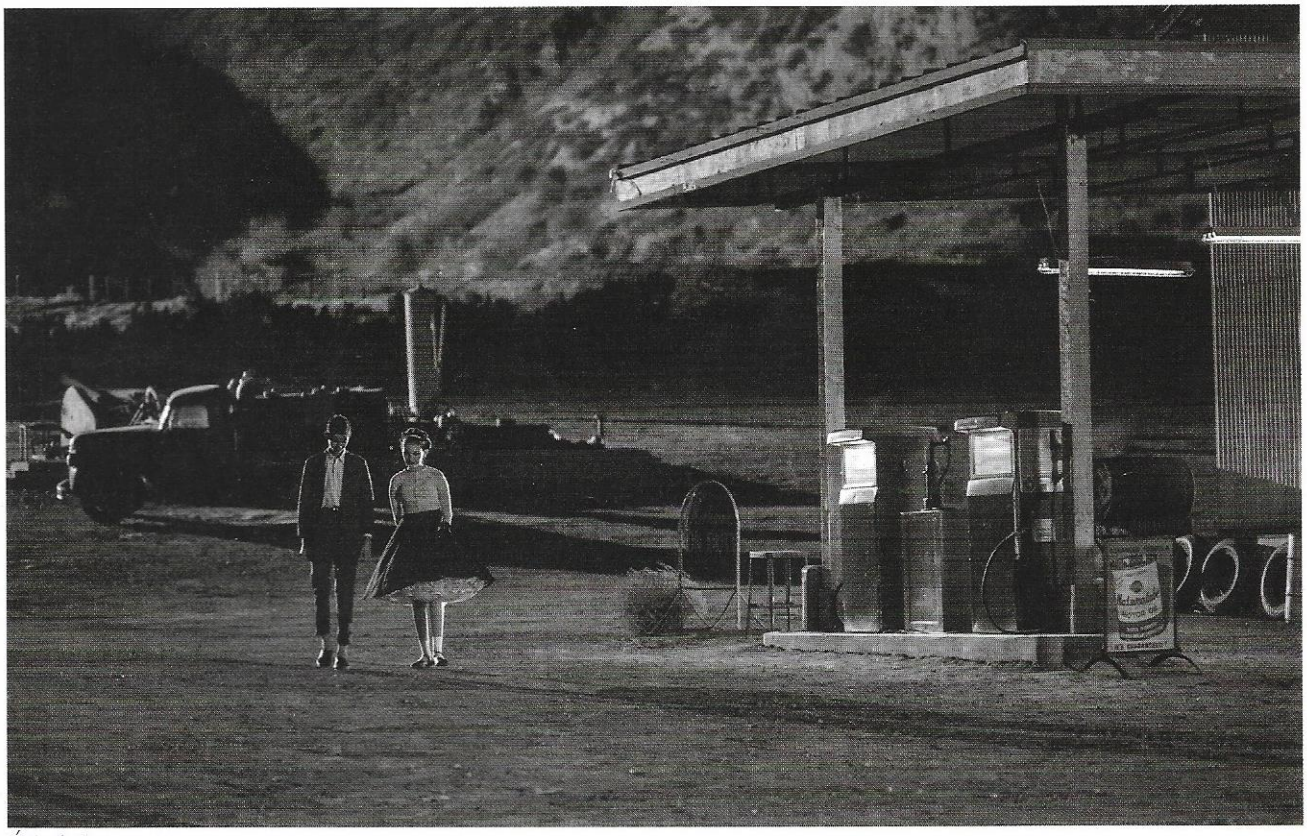
EN 3D & 2D

ALLOCINE · OÜI FM · TEASER · CAHIERS CINEMA · inRocKuptibles · SDI · CARLOTTA

d'un mauvais garçon. C'est, épisode 6, le numéro du grand méchant Red (Balthazar Getty) fourguant sa came au petit méchant héritier Horne – la boucle est bouclée – qui écrase un enfant dans sa course surexcitée. Quant au frère Horne, il est complètement paumé au début de l'épisode 7 (« *I'm high ! Where am I ?* »), emblème de cette humanité égarée dans les limbes et réduite à l'état de loques. Une phrase extraordinaire retentissait au début de la saison 2 dans un épisode réalisé par Lynch : « *Without chemicals, he points.* » Littéralement : « *Sans produits chimiques, il montre.* » C'est l'une des énigmes dites par le Géant à Coop tout ouïe. Il s'agit du Manchot qui se pique frénétiquement pour empêcher Mike d'apparaître en lui. Mike est l'autre esprit de la forêt, le rival et l'ennemi de Bob : Bob ne craint que Mike. Pour que le Manchot *montre* Mike (et pour que Mike *pointe*), il faut qu'il cesse de se droguer, de se mentir et qu'il retrouve sa lucidité. *Without chemicals* est une règle de vie. Avec café, et tarte, c'est sûr : mais *without chemicals*. **S.D.**

ÉLECTRICITÉ

La fascination de David Lynch pour l'électricité est une vieille affaire, remontant à la fin des années 70 lorsque, dans la foulée d'*Eraserhead* et son héros aux cheveux hérissés comme s'il avait mis les doigts dans la prise, il cherche à financer *Ronnie Rocket*, l'histoire d'un adolescent nain des années 50 (joué par Michael J. Anderson, qui allait devenir « l'homme venu d'ailleurs » dans *Twin Peaks* puis Mr. Roque dans *Mulholland Drive*) capable d'apprivoiser l'électricité. Le film ne verra jamais le jour, mais le motif de l'électricité persiste dans toute l'œuvre de Lynch. Dans la saison 3, il revient sous de multiples formes (sans parler du logo Lynch / Frost Productions) : la cage de verre de New York ressemble à une cage de Faraday, Dale Cooper entre dans le monde en se faufilant par une prise électrique, Dougie se passionne pour la lampe de son fils qui s'allume d'un claquement de mains, la femme aux paupières cousues est électrocutée en manipulant un interrupteur sur une cloche sombre surmontée d'une bobine, etc. Dans l'épisode 6, quand le personnage de Harry Dean Stanton voit l'âme de l'enfant renversé s'élever dans le ciel, c'est le long d'un poteau électrique portant le même numéro de série (et filmé pareil) que celui de son camping d'autrefois, à l'endroit exact où l'agent Chester Desmond avait disparu dans *Twin Peaks : Fire Walk with Me*. Mais au fait, que fait ce poteau électrique au milieu d'un carrefour de Twin Peaks ? C'est que l'électricité, chez Lynch, est une puissance abstraite, magique, un vecteur de déplacement et de translation d'un lieu à un autre, l'énergie capable d'envoyer un corps à l'autre bout de l'univers (l'arbre de la Loge frétille comme une anguille électrique en expulsant Cooper dans les étoiles). Il y a cette idée paranoïaque que le réseau électrique est comme une toile d'araignée, filet de lignes secrètes dans lequel la moindre prise de courant est susceptible de relier entre eux, et d'escamoter, les espaces et les temps. « *Electricity* » : le mot s'échappait dans *Twin Peaks : Fire Walk with Me* comme une longue plainte, mais aussi comme une invocation des pouvoirs de cette fée ambivalente, dont on ne sait si elle est bonne ou mauvaise. L'entêtement de Lynch à filmer, aujourd'hui, des téléphones à fil (splendides téléphones rouge chez Gordon Cole, jaune chez Dougie) plutôt que des portables, les plans de coupe sur l'ampoule sale d'une cave à Buenos Aires, ou la réapparition, dans l'épisode 6, d'un plan de coupe sur un



Épisode 8.

feu rouge (fréquent dans les deux premières saisons, et qui ne connaît pour l'instant qu'une seule occurrence dans la troisième, comme un signal accompagné d'un grésillement) : tout désigne l'électricité comme une force à l'état de veille, un fluide invisible et rampant le long des fils, seulement trahi par le son qu'il émet (que le Géant fait écouter à Cooper dès le premier épisode), un champ d'énergie qui quelque part, replié dans les câbles et les ampoules, dans les interrupteurs, les prises et les transformateurs, attend sa libération. **J-Ph. T.**

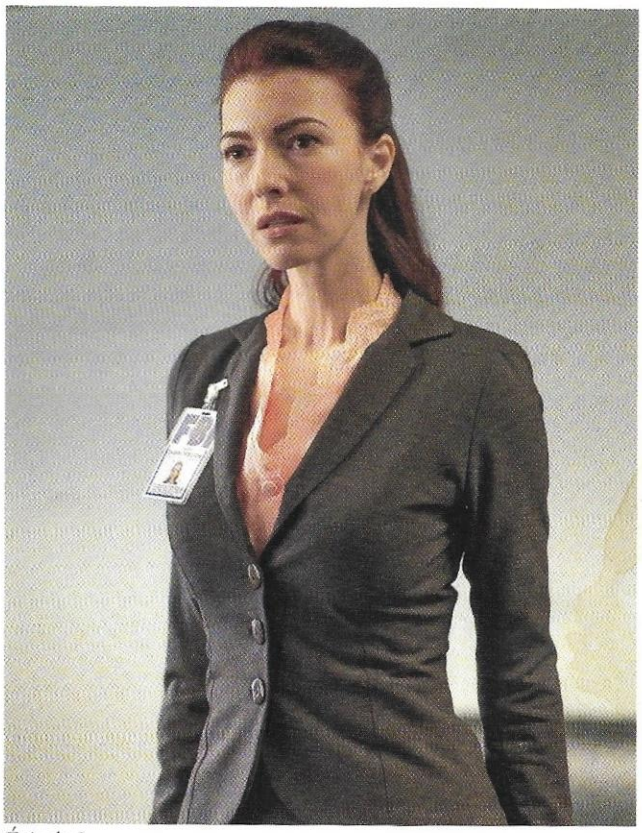
FIFTIES

Le 16 juillet 1945, dans le désert du Nouveau-Mexique, une chose monstrueuse, inimaginable, a déchiré le ciel, la terre et l'humanité. Avec en bande-son *Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima* de Penderecki, l'épisode 8 plonge à l'intérieur du premier champignon atomique. On traverse, en un voyage sans retour au cœur du Mal, des essaims de particules noires et des explosions stellaires violettes. Si la séquence rend hommage à Kubrick, elle évoque les ultimes peintures sur pellicule de Stan Brakhage comme *Stellar* (1993) ou *The Persian Series* (1999), *Crossroads* (1976) de Bruce Conner, *death trip* psychédélique ralentissant à l'extrême les explosions de l'atoll de Bikini, ou les rotations abstraites des *Chakra* (1972) de Jordan Belson. Toute une génération de cinéastes expérimentaux dont Lynch était le cadet, pour qui Hiroshima fut une crise majeure de la figuration. Mais c'est sur l'atome que se sont bâties les radieuses *fifties* américaines, cette fête extatique du capitalisme. Ces années, où Lynch a grandi, font éternellement retour dans son cinéma. Cependant il ne s'agit ici pas d'une survivance anachronique comme dans *Blue Velvet* ou *Sailor et Lula*, ou d'une fantaisie un peu anecdotique comme la série *On the Air*. Pour la première fois, Lynch reconstitue réellement les années 50 avec ce quartier résidentiel plongé dans la nuit, son épicerie, sa station de radio et ce jeune couple d'amoureux qui ose à peine s'embrasser. Et le 5 août 1956, un parasite mutant s'introduit au cœur de ce que l'Amérique peut avoir de plus innocent : une jeune fille qui rêve d'amour en écoutant *My Prayer* des Platters. Lynch retrace la généalogie du *dark age*, de l'âge de l'atome à ce capitalisme fou, déréglé et assassin, dans lequel nous sommes comme des Dougie désorientés.

Dans ce huitième épisode, les deux adolescents timides grandissent, comme Lynch, dans les années 50. Quelle mutation a été opérée sur la jeunesse en 1956 ? Pourquoi le *hobo* au visage noirci fait-il passer un message radiophonique préparant l'adolescente à sa possession par le parasite ? Par la radio, les petites *bobby-soxers* allaient accueillir dans leurs chambres un monstre à l'énergie sexuelle incontrôlable, le Rock n'Roll et Elvis Presley, dont 1956 fut l'année de gloire absolue. Les harmonies vocales chamarrées des Platters vont laisser place à des décharges électriques, sources de jouissance et de destruction. Lynch restitue le rejet réactionnaire des années 50 envers une force adolescente prête à dévaster l'Amérique éternelle du bon café et de la tarte aux pommes. Le cinéaste est profondément attaché à une vision domestique du Mal, ce qui explique son absence d'intérêt pour les figures modernes, qu'il s'agisse de terroristes, de hackers ou de narcotrafiquants à grande échelle. Le démon reste le dealer du lycée, le blouson noir ou le patron de bar proxénète, ce qui ne réduit pas pour autant son pouvoir maléfique et corrupteur. Bobby et James, dans les deux premières saisons, étaient des rebelles bien innocents face aux démons du nouveau *Twin Peaks*. Émaciés et vicieux, les *bad boys* Ray, Red et Richard, portent en eux la part la plus sombre et déglinguée du Rock n'Roll primitif : celle du premier Presley, de Gene Vincent ou du mystique Vince Taylor portant le cuir noir à même la peau. Cependant, à ces électrons négatifs, s'oppose logiquement une figure positive : l'angélique Wally Brando, le fils d'Andy et Lucy, mélange de Sailor Ripley, de Marlon Brando et de Jack Kerouac. Ce motard *beat* au calme souverain, chevaleresque et énigmatique, est capable de disserter pendant des heures sur la route américaine dont il «*garde la carte dans le cœur*». Si *Twin Peaks* donne l'image d'une humanité mauvaise, désespérée ou perdue, seul Wally Brando sait où mènent toutes les routes. **S. du M.**

GALERIE

Les deux premières saisons de *Twin Peaks* sacraient une génération d'actrices en majesté : Sheryl Lee, Lara Flynn Boyle, Sherilyn Fenn, Mädchen Amick. Quatre filles du même âge tournoyaient autour de Dale Cooper, quatre reines de beauté auxquelles venait s'ajouter sur le tard Heather Graham. Une valse de glamour qui menait droit à la chute de chacune. Un destin plus ou moins gâché, que ce soit à l'écran ou dans la vie, à la suite de la série : double mort de Laura (Maddy meurt aussi), transformation perverse de Shelly, devenue bourreau de son bourreau, disparitions de Lara Flynn Boyle et de Sherilyn Fenn de *Twin Peaks : Fire Walk with Me*. Et aucune par la suite qui n'accède la carrière qu'elle aurait méritée. Pourtant,



Épisode 3.

les choix de casting de Lynch sont admirables, et les nouvelles venues de la saison 3 ne cessent de le prouver. D'abord, dans les deux premiers épisodes, la grande fille serviable, Tracey, qui escorte le jeune gardien de la cage de verre jusqu'à se faire tuer avec lui. Pour le rôle, une inconnue, Madeline Zima, habituée du petit écran. Port de girafe, naïveté, ébahissement, sensualité : en quelques plans, elle existe, elle habite *Twin Peaks*, elle nous fait regretter sa mort brutale. Deuxième venue, la *special agent* Tammy Preston (photo page précédente), incarnée par Chrysta Bell, musicienne dont Lynch a cosigné le premier album. Dans la série, il ne la quitte jamais : elle est l'acolyte de Gordon Cole, qui ne circule plus sans elle et sans Albert. Droite, professionnelle, presque agaçante à force d'être bonne élève, elle laisse poindre une humeur de serpent sous l'expertise de la pro du FBI. Troisième révélation, à l'épisode 8, une jeune fille qui rappelle l'apparition d'Elle Fanning dans *Twixt* : Tikaeni Faircrest, qui habite les années 50 du flashback avec un vague à l'âme déchirant, mélange de sensibilité d'enfant et de prescience adulte que le pire va se produire. C'est elle qui avale la bête défendue, comme on avale une couleuvre. Pour compléter cette révolution des astres, ce changement de génération, Lynch convoque Naomi Watts et Laura Dern. Watts dans ce qu'elle a de plus quotidien et de nerveux, puisqu'elle doit porter sur ses épaules le poids inerte de Dougie, et régler les dettes du foyer – ce qui la révèle, puisqu'elle pulvérise les escrocs. Laura Dern, enfin, dont l'arrivée dans la série est inoubliable : elle est Diane, celle que nous ne pensions jamais voir et qui, en se retournant dans un bar, retourne la réalité comme un gant. Perruque blonde platine, visage marquée, dureté à la mesure de son chagrin : elle porte la peine de 25 ans d'absence. En parlant d'absence, reste la question à ce jour toujours posée : que sont devenues Audrey et Annie et par quelle porte dérobée oseront-elles, ou pas, revenir ? **L. T.**

HOLY MOTORS

Le cinéma de Lynch est si généreux qu'il laisse les portes ouvertes au hasard et chacun, invité à la rêverie, aura loisir de connecter les espaces et les plans. Lorsque Cooper devenu Dougie est raccompagné chez lui après avoir dévalisé le casino, la limo sillonne une banlieue générique et s'arrête devant un *home* incongru tellement il est banal, si ce n'est la porte rouge qui le rend identifiable. Il y a soudain un moment de vacillement de la pensée car on est, en un sens, déjà venu là : dans un autre film rêvé, dans *Holy Motors* de Leos Carax, lorsqu'à la fin de sa journée le héros joué par Denis Lavant retrouvait en limo sa résidence de banlieue et apparaissait à l'étage avec un singe dans les bras sur la chanson de Gérard Manset, *Revivre*. « *On voudrait revivre / refaire peut-être encore le grand parcours.* » Revivre, cette fois, est une horreur. Cooper est revenu aux débuts de l'humanité : hébété, il doit réapprendre à parler. Il est le singe, il est Dougie. Mais de Carax à Lynch les émotions sacrées communiquent. **S.D.**

Épisode 4.

HULOT

Invité d'honneur de ce « bal des têtes » donné 25 ans après les deux premières saisons de gala, l'agent spécial Dale Cooper a inévitablement subi les affres du temps. Pourtant certains symptômes assimilables à la maladie peuvent se confondre avec un syndrome qui a plutôt à voir avec la bonne santé : le syndrome de Monsieur Hulot. On connaît l'admiration qu'a toujours portée Lynch à Tati ; aussi ne s'étonne-t-on pas que son hôte temporaire (espérons-le) Dougie Jones rappelle le héros des *Vacances de Monsieur Hulot*, de *Mon oncle* et de *Playtime*. Aux habits de Hulot, beaucoup trop courts, répondent les vêtements beaucoup trop larges de Dougie. Si tous les deux aiment à se passer de mots, Dougie possède un art du retour de service que n'a pas son oncle français. En se contentant de répéter la fin des phrases de ses interlocuteurs, il amène ceux-ci, désarmés, à continuer leur monologue et à jouer tout seuls. Dougie et Hulot se trouvent étrangers au monde qu'ils habitent, mais leur inadéquation se caractérise par une maladresse qui constitue un frein au rouleau compresseur ambiant. S'il n'engendre pas les catastrophes de Hulot, Dougie n'en coince pas moins la porte de tambour d'entrée du casino, gêne la fermeture de l'ascenseur au travail ou empêche la sortie de ses collègues, exaspérés par tant d'idiotie. Exaspérer l'autre, exaspérer l'instant : Lynch a retenu les leçons de Tati. Le réalisme sonore (bruits de pas ou de portes) qui tend chez Tati à l'irréel à cause de son respect jusqu'au-boutiste, Lynch le fait sien en ce qui concerne l'aphasie et la lenteur de Dougie. En découle un rythme flottant où toute l'attention est focalisée sur le mouvement d'une jambe, d'un bras ou d'un crayon. Ironie du sort : cela n'empêche en rien Dougie de décrocher le jackpot au casino ou de déceler des arnaques à l'assurance pour son patron. Rêve de toute une vie ou efforts de toute une carrière, ces fantasmes capitalistes sont balayés d'un revers de main : non pas parce que réfutés avec idéalisme mais parce qu'assouvis *par accident*. Et que seuls importent en fin de compte une rue au nom d'arbre, l'arôme d'un café ou un badge de policier accrochée à une veste. Quand les actes et la mémoire deviennent involontaires, Dougie Jones, c'est Monsieur Hulot chez Marcel Proust. **Nicolas Azalbert**

INTERROGATOIRE

Le génie de la mise en scène de Lynch passe d'abord par la figure classique du champ-contrechamp, par sa capacité à maintenir les interlocuteurs dans des mondes qui se font face. Les deux scènes d'interrogatoire de Mr. C sont grandioses. La première (épisode 4) marque les retrouvailles entre Cooper et

Épisode 7.

Gordon Cole (accompagné d'Albert et Tammy), qui s'aperçoit assez vite qu'il ne sait pas bien à qui il a à faire. L'espace est stupéfiant. Le mauvais Cooper est censé être face à eux, juste derrière la vitre et le grillage, mais tout donne l'impression qu'il est positionné loin d'eux ou dans un autre espace, comme dans une transparence : la manière dont il fouille du regard comme s'il ne pouvait pas bien les voir, le flou des nuques au premier plan et lui bien au centre, ses paroles détachées comme si elles traversaient les années pour venir jusqu'à eux. Le long regard noir, sans ciller, il répète « *very, very* », « *long, long* », « *really, really* », comme si la répétition niait le mot même, comme si le deuxième mot était la parodie du premier. Puis il répète exactement sa tirade sous l'œil perplexe de Gordon, comme un robot répète une phrase vide de sens. Kyle MacLachlan est extraordinaire, ainsi que le traitement de la voix grave par le *sound design*, et son écho dans la petite cellule. À la fin il reste figé le pouce dressé tandis que le rideau se baisse.

Par-delà l'énigme de cette entrevue (il dit notamment « *I've never really left home* »), c'est la mise en scène des deux espaces hétérogènes qui se grave dans nos mémoires et crée un effet d'étrangeté puissant. Épisode 7, c'est au tour de Diane de rendre visite à Bad Coop. L'entretien sera plus rapide, Diane ne supportant pas ce regard noir et sans cœur. La mise en scène est légèrement différente. Diane, trop émue, se lève. Son visage se reflète dans la vitre. La caméra bouge, homogénéisant l'espace, et Mr. C dans son box semble cette fois être bien devant elle. On se rend compte alors que l'effet d'hétérogénéité du dispositif venait en grande partie du rehaussement du siège où est assis Cooper, comme sur une estrade. Ce choix déstabilise la scène. Dans l'épisode 3, Cooper tombait du ciel sur un balcon face à la mer dont la rambarde, trop haute, lui arrivait aux épaules, puis entrait dans une pièce en sautant une marche en contrebas. C'est parfois en bougeant légèrement l'espace que Lynch obtient la plus grande étrangeté. **S.D.**

JEU VIDÉO

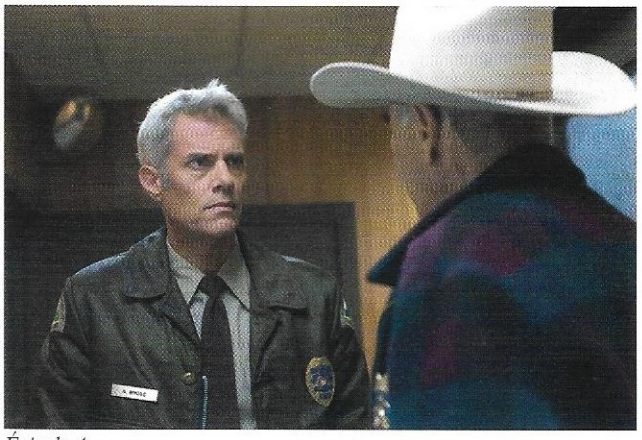
On sait l'influence laissée par *Twin Peaks* dans l'imaginaire du jeu vidéo, dont le fantastique *Silent Hill* (qui faisait un usage du son très lynchien, par exemple quand on entrait dans une pièce soudain envahie, de manière incompréhensible, par d'effroyables couches bruitistes) ou plus récemment *Alan Wake* et *Virginia*. Difficile de savoir si Lynch joue aux jeux vidéo, mais c'est comme si, au début de cette saison 3, ils entraient à leur tour dans *Twin Peaks*. La très étrange séquence du caisson de verre, à New York, ressemble, dans sa facture, à un jeu vidéo. Le jeu rigide des acteurs, l'humour en porte-à-faux qu'ils essaient de distiller et qui rate sa cible, les silences trop longs entre les répliques ou l'immobilité impossible du vigile rappellent ces flottements et maladresses que produisent ces artefacts de réalité. Le rythme de la séquence, sa lenteur et son silence de mort d'où surgit une violence inouïe, mais aussi la qualité de l'image, qui semble avoir subi un traitement rendant les corps légèrement faux, comme s'ils étaient en plastique, tout cela évoque le jeu vidéo.

Dans la scène du casino (« *hellohoohooo !* »), les petites loupiotes qui s'allument au dessus des machines gagnantes (en fait une Black Lodge miniature) rappellent aussi la façon dont,

dans les jeux vidéo, un objet brille dans une pièce pour nous indiquer qu'il a un intérêt et qu'on peut le récupérer. C'est le *deus ex machina* du concepteur qui nous autorise à voir au-delà de la surface pour nous aider à survivre. C'est exactement ce que font les forces surnaturelles de la Black Lodge avec Dougie quand elles signalent ostensiblement au héros qu'il y a là quelque chose à gagner. Il y a aussi quelque chose qui tient des *escape games*, ces jeux en ligne où l'on est enfermé dans une pièce dans laquelle on doit trouver les indices pour sortir : la Black Lodge (et comment en sortir) est un *escape game* en soit. Et puis il y a cette boîte perdue au milieu du cosmos, où Cooper est prisonnier tandis qu'une entité monstrueuse frappe à la porte et que deux femmes tentent de l'aider. L'essence de l'*escape game*, c'est comment, dans une situation impossible et anxiogène, trouver les moyens logiques de son évasion. Le geste de Lynch est évidemment plus poétique. S'échapper par les fentes d'une espèce de haut-parleur et ressortir par des prises de courant, il fallait y penser. J.-S. C.

LARMES

Épisode 4, poste de police de Twin Peaks. Nous venons d'assister à la réapparition de Bobby qui est devenu, contre toute attente, flic. Ses cheveux ont étonnamment blanchis, ils sont maintenant presque de la même couleur que ceux de Leland Palmer. Dans le bureau du shérif Truman, un nouveau flic (comme on dirait un nouveau riche) vient de se faire éjecter après s'être moqué des intuitions de la Femme à la bûche. Entre alors Bobby, qui prend place dans le rang des revenants du commissariat : Hawk, Andy et Lucy, tous disposés autour de la canonique photo de Laura Palmer en reine de beauté. Dès que Bobby aperçoit l'image, la musique de Badalamenti s'élève, ce *Laura Palmer's Theme* dont le début de la saison 3 faisait semblant d'ignorer l'existence. Et Bobby explose en sanglots, troque – comme il le faisait déjà face à son père dans la deuxième saison – son attitude de beau gosse nonchalant pour celle d'un gamin à fleur de peau. « *Laura Palmer ?* » : on croirait que Bobby vient de la croiser au coin d'une rue, et n'en revient pas de dévisager un fantôme. Ce brusque geyser de larmes, c'est le rappel des 25 ans qui ont passé : il n'avait plus pensé à elle depuis longtemps. Alors que nous sommes restés familiers de nos souvenirs et que Laura est revenue nous voir dans les deux premiers épisodes, lui avait presque oublié leur histoire commune. Ce trou noir de l'oubli se comble en un instant, et déborde : « *It brings back some memories.* » Derrière la formule étonnamment vague se trouve la forêt de mystère dont Laura a toujours été prisonnière. Andy et Lucy ont le temps de se prendre doucement la main avant que la musique ne creuse pernicieusement son lit d'angoisse et qu'une contre-plongée nous fasse revenir à l'intrigue policière, à la photo de Laura en noyée. Il semble que Bobby soit réapparu dans la saison 3 juste pour ça : pleurer la jeune fille qu'il a aimé comme plus personne dans le nouveau monde ne songe à le faire.

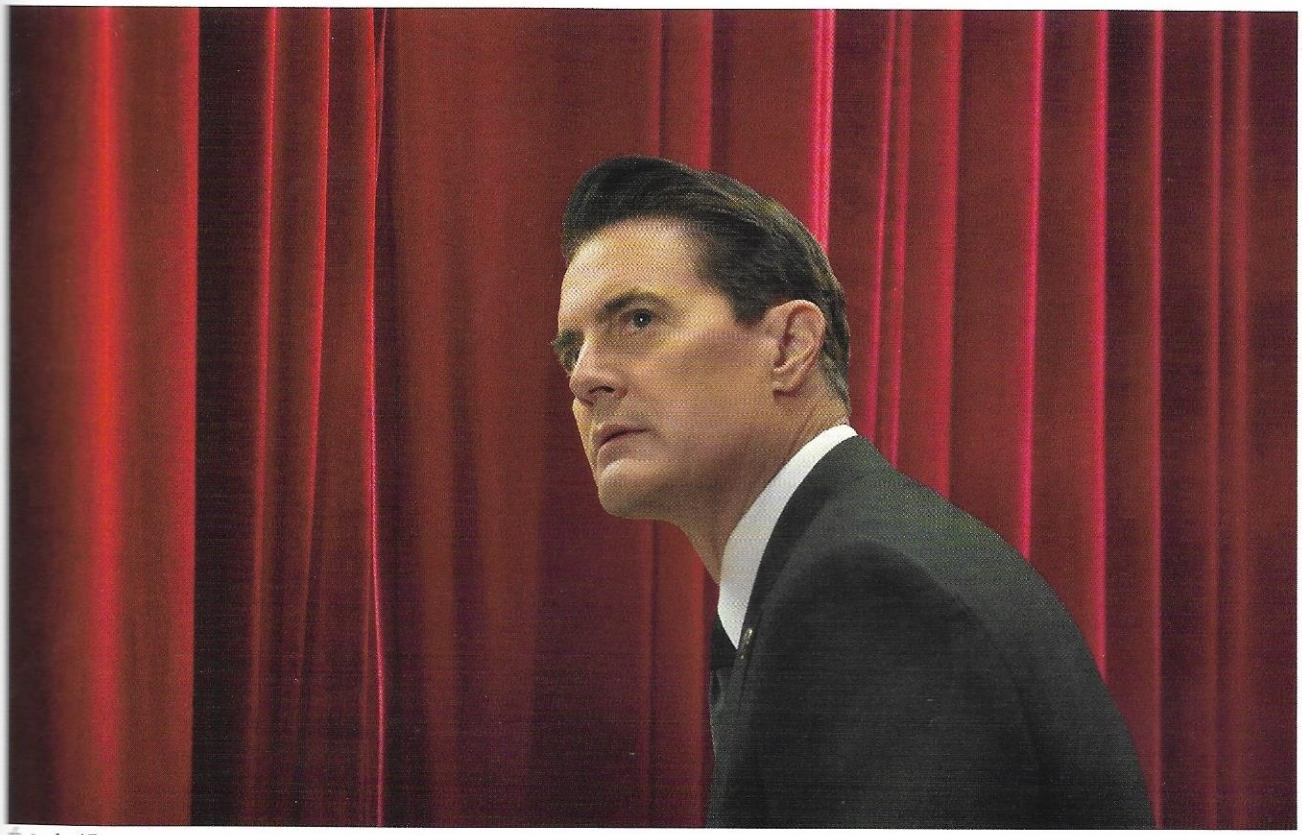


Épisode 4.

Épisode 5, Dougie s'apprête à partir cahin-caha au bureau. Sur le perron de son pavillon, il se fait tancer par sa femme qui, décidément, le trouve mollasson. Alors que rien ne semble pouvoir dissiper sa torpeur, son regard s'éclaire et se mouille : il aperçoit son fils, seul, qui attend dans la voiture. La caméra fait le point plusieurs fois sur le visage du petit (un des plans est d'ailleurs monté à l'envers, comme dans la Loge), comme si elle cherchait la netteté du souvenir : qu'est-ce qui fait pleurer Dale, caché derrière Dougie ? De n'avoir jamais eu de fils, et donc de contempler un non-souvenir, un fantôme ? Ou de se trouver pareil à cet enfant solitaire, dans le même dénuement, le même silence ? C'est le manque qui forme la larme, qui creuse son sillon sur la joue de Dougie. Pleurer, c'est ne pas savoir s'il est pire d'avoir oublié ou de n'avoir jamais su. L. T.

RIDEAU

Il existe un côté baroquisant chez Lynch, à l'occasion souligné par une citation de tel style décoratif afférent (songer à la console Hollywood Regency de la Black Lodge et son immense coquille saint-jacques dorée sous un plateau de marbre noir veiné). D'une manière plus profonde, le petit monde de David Lynch est métathéâtral, et le rideau dans *Twin Peaks* ouvre sur d'autres coulisses, d'autres représentations. Dès le nouveau générique, le rideau aquatique de la grande cascade amène les rideaux rouges de l'outre-monde, à la lisière de la forêt, ou les plis de l'étoffe carmin par où se discernent les zigzags pivotants du sol. C'est en sortant par derrière les rideaux qu'à chaque fois, plus ou moins, Dale Cooper s'égare. Quand Bad Coop doit être ramené à son origine, de grands dais tendus s'opposent à lui ; et il suffit d'écarter le tissu de séparation des coulisses pour voir, depuis la Black Lodge, le vaste horizon de l'Ouest américain. À cette logique usitée dans les premiers *Twin Peaks*, la troisième saison ajoute le rideau de fer dans la prison du Dakota du Sud. La lente ouverture et fermeture de ce panneau vertical transforme la présentation du doppelgänger de Cooper à ses anciens collègues d'abord, à sa collaboratrice Diane ensuite, en une véritable représentation où chacun, de part et d'autre de la vitre, feint de jouer son rôle (l'agent du FBI, l'ami ou l'amie, l'enquêteur, l'interrogé). Et puisque l'arc allant de *Lost Highway* à *Inland Empire* nous a bien rappris que les acteurs pouvaient devenir personnages et vice versa, il est difficile de ne pas voir dans ces exhibitions de Cooper un face-à-face sans fard entre le réalisateur David Lynch et son ancienne vedette masculine chérie, entre les deux anciens jeunes gens de *Blue Velvet* qu'incarnaient trente ans plus tôt Laura Dern et Kyle MacLachlan. Après plusieurs décennies, nous nous regardons nous regarder pareils et pour longtemps différents. Sur ce, rideau. L.D.



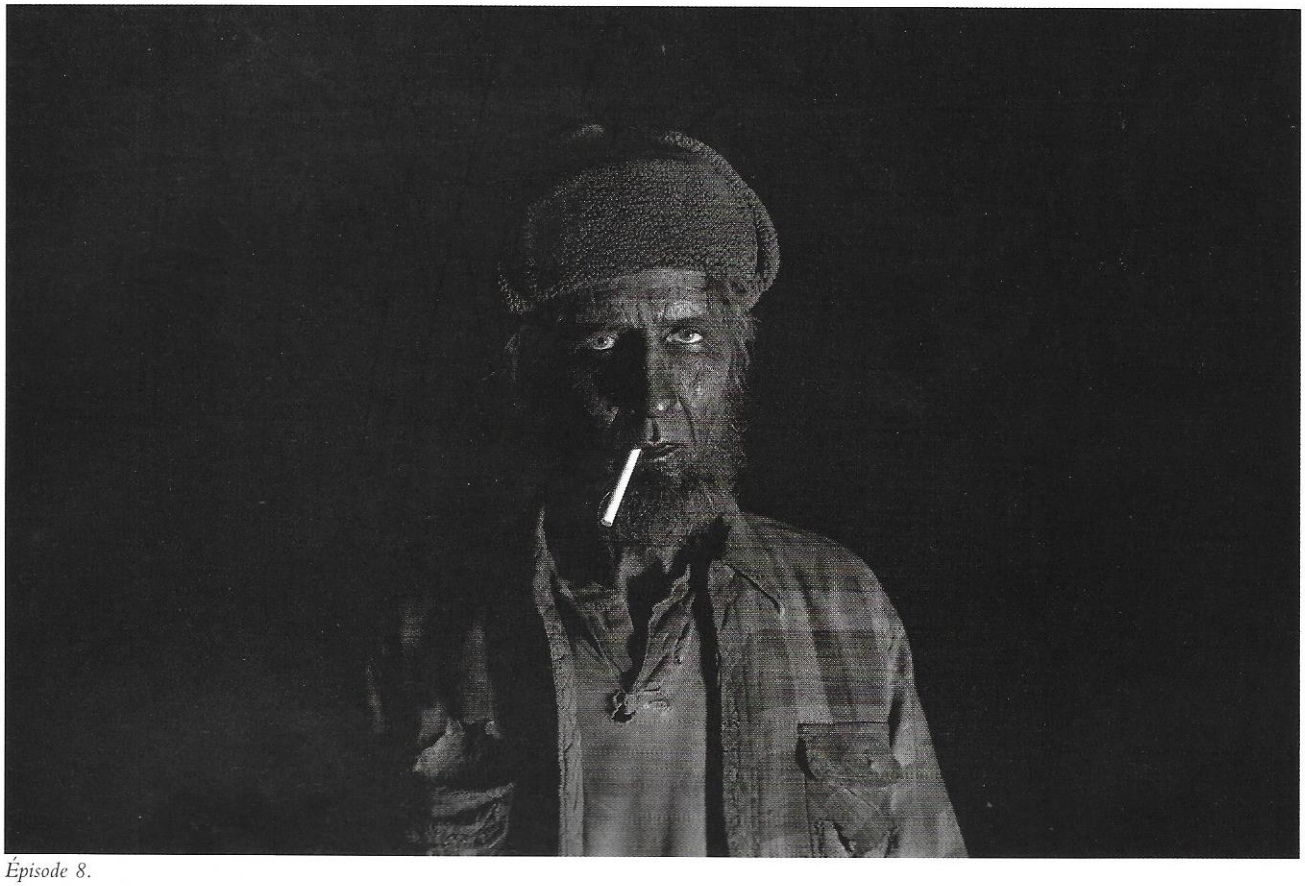
Épisode 1B.

STATION

Episode 3. Qu'est-ce que cette station spatiale ? Un endroit où on reste statique, une station de transport où on attend un aiguillage, une salle d'attente comme dans la Black Lodge. Cooper tombe là. Une Japonaise aux yeux cousus s'agite et le met en garde tandis qu'on tambourine à la porte. Cooper aux aguets ouvre les yeux. Un chiffre au mur (« 15 »). Il monte sur le toit de la station puis redescend : une Américaine l'attend (c'est ainsi que le générique la nomme, American Girl, alors qu'elle est jouée par Phoebe Augustine, alias Ronette Pulaski dans le *Twin Peaks* d'origine). Le chiffre a changé : « 3 ». La numérologie s'excite : les deux chiffres font écho à la chambre 315 qu'occupait Cooper à l'Hôtel du Grand Nord, chiffre inscrit sur la clé restée dans sa poche. Ce 15 et ce 3 apparaissant au même endroit (une espèce de haut-parleur qui attire l'œil comme une horloge dans une salle d'attente) pourraient indiquer une même heure : 15 h ou 3 PM, comme préfèrent les Américains. L'Américaine regarde sa montre qui annonce une heure proche de 3 PM, 2 :52 et le passage à 2 :53. Copper est-il passé d'un fuseau horaire à l'autre, de l'Asie à l'Amérique, avec une synchronie temporelle de part et d'autre du globe ? Même heure partout à la sortie de la Black Lodge et depuis l'espace. Cette synchronie préside au grand moment de la rentrée sur Terre de Cooper. En parallèle, Mr. C surveille les aiguilles de l'horloge de sa Mercedes qui indique également 2 :53, un suite de plans subjectifs typiquement lynchiens se focalisant sur le détail de l'allume-cigare. L'heure a l'air de le terrifier : il va se passer quelque chose avec l'allume-cigare. Vu comment Cooper va être aspiré par le « haut-parleur », on peut penser que c'est exactement ce que redoute Mr. C : être happé par l'allume-cigare. Chaque trou porte la menace d'une communication avec un autre monde. À l'heure dite, Cooper voyage (sa tête aspirée par à-coups de manière extraordinaire) et atterrit sous forme de fumée noire puis de carton-pâte qui se gonfle petit à petit. Mais l'aiguillage n'a pas eu lieu comme prévu. Il est arrivé à la place d'un certain Dougie. **S.D.**

SUIE

Dans *Mulholland Drive*, un homme mourait littéralement de peur en apercevant le monstre de ses cauchemars, un clochard d'apocalypse à la face carbonisée, grumeleuse, mélange de crasse et de charbon. On pense immédiatement à lui dans *Twin Peaks*, à la vue des silhouettes au visage noirci qui s'immiscent dans les épisodes 1B et 7, avant d'envahir l'épisode 8. Ce sont les cousins cramés du bûcheron aperçu dans la Black Lodge de *Fire Walk with Me*. Ils semblent posséder un pouvoir d'action à distance (la comptine radiodiffusée qui endort les auditeurs), liquéfiant toute résistance par leur simple présence. À l'image de la silhouette avançant dans le couloir (épisode 7), c'est le mouvement d'approche qui terrorise, même lorsque le corps est flou ou transparent (la tête qui s'envole dans la cellule, épisode 1B, avec ses yeux qui semblent collés sur le visage plutôt qu'encastrés dans les orbites oculaires). Au début de l'épisode 8, la troupe des bûcherons qui surgissent de nulle part, tous pliés, furetant près du sol, forme une inqualifiable nuée d'agitation s'adonnant à une parade épouvantable, au son d'une sarabande molle et maussade. La puissance traumatisante de cette figure affreuse augmente quand le visage acquiert netteté et relief, sous les traits de Robert Broski (qui dans la vie est le sosie officiel d'Abraham Lincoln !). On découvre alors la face du bûcheron



Épisode 8.

enduite d'une sorte de suie sèche (dans quelle cheminée d'enfer a rampé ce terrible bonhomme ?), tandis qu'il répète avec insistance, d'une voix d'outre-tombe et sur fond de grésillement électrique, une demande banale (« *Got a light ?* ») renvoyant à son allure débonnaire, dos voûté, jambes arquées, clope au bec, où le petit trait blanc de la cigarette rime avec le blanc de ses yeux en un système de taches organisées. Cette figure qui ne cesse de s'approcher, c'est la fatalité du mal, et l'une des créatures les plus cauchemardesques jamais inventées par Lynch. **J.-Ph.T.**

TÊTES

Le meurtre précipitant l'enquête –l'une d'entre elles, en tout cas– associe le corps toujours jeune du Major Briggs à la tête amputée, mutilée de Ruth Davenport. Un visage bidimensionnel, immense, flotte dans l'espace intersidéral pour confier à Cooper : « *Blue rose.* » En prison, deux cellules plus loin que Hastings, un personnage noir de suie a la tête qui se décolle juste avant de s'évaporer. Dans le champ de force avant la prise géante où il doit s'introduire, Cooper voit son crâne et sa face s'allonger, se déformer, se sublimer. Les effigies des présidents taillés dans le mont Rushmore sont, d'après Gordon Cole, des *faces de pierre. L'évolution du bras* est un arbre sans feuilles dont une protubérance plus informe que celle du nouveau-né dans *Eraserhead* sert de tête oraculaire. Laura Palmer ouvre son visage sur un intense rayonnement. Dans la chambre rouge, Dougie Jones, ce produit manufacturé, mincit, et sa tête explose dans la fumée. « *Les têtes coupées chantent encore* », nous dit Lynch. Elles parlent, elles bougent, elles signalent. **L.D.**

VOMI

Pourquoi cette séquence où Mr. C se retient de vomir dans sa voiture et où Dougie recrache au contraire tout sur la moquette est à la fois insolite et éprouvante ? Mr. C empêche ses entrailles de régurgiter ce qui semble être un mélange repoussant de Garmonbozia (ce mélange jaune de maïs qui nourrit les habitants de la Black Lodge) et d'huile de vidange (le fameux *black oil* qui dans la série d'origine ouvrait une porte d'accès vers la Black Lodge) pour échapper à un retour de l'autre côté du rideau rouge. Mais ce qui sidère, c'est que tout à sa panique, il vomit un peu plus que de la matière. C'est tout son être qu'il semble recracher dans une odeur pestilentielle. Chez ce doppelgänger, l'âme n'est plus une entité immatérielle, mais une mixture putride amoncelée dans le ventre. Il est comme malade de lui-même, se retenant de recracher Bob dans un geste inconcevable (qui donc tente de retenir ainsi son propre vomi ?). Entretenir la putréfaction qu'on a au cœur de soi, chérir ses enfers intérieurs comme une manière de rester vivant, voilà peut-être une définition du Mal. Dans l'ahurissant épisode 8, une créature (celle qui était apparue dans la boîte de verre à New York ?) émerge des effroyables nuées de la bombe atomique. Elle relâche un magma filamenteux d'où surgit un œuf translucide contenant… Bob (tandis qu'à l'opposé, le Géant fait naître de son crâne l'œuf qui contient Laura). Le Mal chez Lynch a toujours trait à la matière, à l'organique, ce n'est pas une abstraction. C'est donc de ces atomes en fission, de ce gigantesque vomi de matière, que proviendrait le personnage le plus effrayant de *Twin Peaks*. Le Mal est littéralement vomi par l'enfer libéré par la bombe. **J.-S.C.**

ient de vomir
aire tout sur la
Mr. C empêche
e un mélange
e de maïs qui
ille de vidange
vrait une porte
un retour de
, c'est que tout
ière. C'est tout
e pestilentielle.
é immatérielle,
ventre. Il est
recracher Bob
ettenir ainsi son
a au cœur de
nière de rester
ans l'ahurissant
dans la boîte de
es de la bombe
d'où surgit un
à l'opposé, le
Laura). Le Mal
nique, ce n'est
n fission, de ce
personnage le
ment vomi par

RÉSUMÉS

ÉPISODE 1A

Tout commence par le rappel d'une promesse formulée dans la Black Lodge, de Laura Palmer à l'agent Dale Cooper: « *Je vous reverrai dans vingt-cinq ans. D'ici là...* » Puis des images embrumées d'une petite ville américaine, une lycéenne qui traverse la cour en courant, cachant ses yeux, et la photo d'une reine de beauté assassinée. Générique.

Quelque part. En noir et blanc. Le Géant fait face à Dale Cooper vieilli, le prévient: « *Tout ne peut être dit à voix haute pour l'instant... Souvenez-vous: 4, 3, 0... Richard et Linda...* » Cooper: « *Je comprends.* »

New York. Une cage de verre, filmée en permanence, qu'un jeune homme a pour tâche de ne pas quitter des yeux.

Ailleurs. Dale Cooper, blouson de cuir, cheveux longs, pupilles noires, bronzage sévère, allure mauvaise, manières de criminel, récupère les membres de sa bande qui l'appellent Mr. C.

New York. Le jeune homme fait l'amour avec une fille devant la cage de verre qui noircit soudain. Une forme humanoïde grise apparaît, une goule vacillante qui brise la cage et dans un tremblement d'enfer, comme une tornade aux bords coupants, décime le couple.

Buckhorn, Dakota du Sud. Des policiers découvrent un cadavre dans un lit. Un cadavre, deux corps: la tête est celle d'une bibliothécaire, le corps celui d'un homme, inconnu. La police arrête le proviseur du lycée, qui se dit innocent.

Twin Peaks. Le shérif adjoint Hawk reçoit un appel de la Femme à la bûche. La bûche a un message: quelque chose manque, et cela a un lien avec Cooper.

À la mémoire de Catherine Coulson (1943-2015), alias la Femme à la bûche.

ÉPISODE 1B

En prison, l'auteur présumé du meurtre de la bibliothécaire affirme à sa femme qu'il n'était présent qu'en rêve sur les lieux du crime. Son voisin de cellule est une silhouette noircie: il s'estompe, sa tête s'envole. De retour chez elle, l'épouse est abattue par Mr. C.

La Loge. Laura Palmer invite Cooper à sortir. Elle lui donne un baiser et murmure à son oreille. Un cheval blanc apparaît. Le bras de Mike est devenu un arbre mort, grésillant d'ondes électriques, surmonté d'un organe pourvu d'un orifice d'où sort cet avertissement: le doppelgänger doit revenir dans la Loge pour que Cooper puisse en sortir.

Ailleurs. Mr. C assassine un membre de sa bande, en mèche avec un autre, Ray Monroe, retenu dans une prison du Dakota du Sud. Ce Cooper maléfique sait que quelqu'un cherche à le tuer, il sait aussi qu'il est censé retourner dans la Loge le lendemain. Mais il n'ira pas, il a un plan. Il appelle Philipp Jeffries sur un téléphone bizarre mais n'est pas sûr que ce soit lui. À l'autre bout du fil, la voix dit savoir qu'il a vu le Major Briggs et lui confirme qu'il rentre demain: « *Je serai avec Bob de nouveau.* » Mr. C. télécharge les plans de la prison.

La Loge. Cooper croise Leland Palmer: « *Trouvez Laura.* » Et Mike: « *Quelque chose ne va pas.* » Le bras l'expulse de la Loge, il tombe dans les étoiles, passe par la cage de verre à New York, puis retombe dans les étoiles.

Twin Peaks, Sarah Palmer visionne un documentaire animalier. Au Bang Bang Bar, Chromatics interprète *Shadow*. James apparaît et regarde Shelly qui, l'apercevant, dit « *James a toujours été cool* ».

À la mémoire de Frank Silva (1950-1995), alias Bob.

ÉPISODE 3

Cooper est dans l'espace. Il arrive dans un lieu où une femme aux paupières cousues le guide fébrilement, tandis qu'on frappe violemment à la porte. Elle est éjectée dans l'univers. Passe le visage spectral du Major Briggs qui dit: « *Blue rose* ». Une autre femme invite Coop à se dépêcher et prévient: « *Quand vous y arriverez, vous y serez déjà.* » Il est aspiré par une sorte de haut-parleur encastré dans un mur.

Dakota du Sud. Sur la route, le maléfique Cooper a un accident, il voit le rideau rouge apparaître. Il est pris de vomissements mais il se retient: une mixture jaune et verte jaillit tout de même entre ses doigts.

Las Vegas. Un certain Dougie Jones termine un rendez-vous avec une prostituée. Il ressent des picotements au bras gauche, est pris de vomissements et s'affaisse devant le rideau rouge.

La Loge. Dougie Jones se sent « *tout drôle* » et, avant d'être dissout, réduit à rien, il entend Mike lui dire qu'il a été « *manufacturé dans un but précis* », désormais atteint.

Las Vegas. Une fumée noire s'échappe d'une prise électrique et se matérialise en Cooper. Il a pris la place du dénommé Dougie Jones. Dans sa poche, la clé de la chambre 315 de l'Hôtel du Grand Nord à Twin Peaks. Elle lui sauve la vie quand des tueurs sont à ses trousses. La prostituée le dépose au casino, il décroche trente méga-jackpots d'affilée en braillant « *hellohoohooo* ».

Philadelphie, siège du FBI. Gordon Cole reçoit un coup de fil à propos de Dale Cooper. Albert Rosenfield commente: « *Les mystères absurdes des forces étranges de l'existence.* »

Twin Peaks. Andy, Lucy et Hawk cherchent « *ce qui manque* ». Lawrence Jacoby peint des pelles couleur or. Au Bang Bang Bar, The Cactus Blossoms interprète *Mississipi*.

À la mémoire de Don S. Davis (1942-2008), alias Major Briggs, & Miguel Ferrer (1955-2017), alias Albert Rosenfield.

ÉPISODE 4

Las Vegas. Dougie Jones rentre chez lui en limousine, son pactole à la main. Mike lui apparaît: « *Tu t'es fait rouler. L'un de vous doit mourir.* » Il a toujours l'air hébété, ce qui fait rire son fils Sonny Jim. Au petit déjeuner, il renoue avec son amour absolu du café.

Philadelphie. Gordon Cole annonce à Denise Bryson, devenue chef du personnel au FBI, que Cooper a été retrouvé dans le Dakota du Sud.

Dakota du Sud. Gordon Cole, Albert et l'agent Tammy Preston rendent visite à au Bad Cooper, détenu à la prison, qui prétend que durant ces vingt-cinq ans, il travaillait sous couverture avec Philip Jeffries. On se salue d'un pouce en l'air, mais Gordon trouve Coop bizarre. Plus tard, Albert avoue à Gordon qu'il a été contacté, voici des années, par Jeffries, celui-ci, prétendant que Cooper était en danger, lui avait demandé des informations.

Twin Peaks. Au commissariat, désormais dirigé par le frère du shérif Truman, Hawk a rouvert le dossier Laura Palmer. Son collègue Bobby Briggs fond en larmes devant la photo de la morte. Wally Brando, le fils d'Andy et Lucy, est de passage en ville: il sillonne l'Amérique sur sa moto, mais garde toujours Twin Peaks dans son cœur. Au Bang Bang Bar, Au Revoir Simone interprète *Lark*.

ÉPISODE 5

Las Vegas. La femme qui commande les tueurs aux trousses de Dougie Jones hésite à envoyer un message vers une boîte noire. Dougie se rend à son travail dans une société d'assurances, Lucky 7 Insurance. Il boit son café et traite son collègue de menteur. Il est fasciné par une statue de cowboy.

Dakota du Sud. Dans l'estomac du cadavre de l'homme sans tête, on retrouve l'alliance de Dougie Jones. Dans sa cellule, Mr. C constate avec satisfaction que Bob est toujours avec lui. Il passe son coup de fil réglementaire. Destinataire: inconnu.

Pentagone. Les militaires apprennent qu'on a retrouvé les empreintes du Major Briggs dans le Dakota du Sud.

Twin Peaks. Shelly a des soucis avec sa fille, qui lui demande de l'argent: elle est amoureuse d'un garçon accro à la cocaïne. Lawrence Jacoby présente son show complotiste hebdomadaire, qu'écoutent Nadine et Jerry Horne, et fait de la réclame pour ses pelles en or, très utiles pour se sortir de la merde. Au Bang Bang Bar, Richard Horne, se comporte très mal tandis que sur scène, Trouble interprète *Snake Eyes*.

Buenos Aires, Argentine. La boîte noire a reçu un message.

À la mémoire de Marvin Rosand (1936-2015), alias Toad, cuisinier du Double-R.

ÉPISODE 6

Las Vegas. Mike apparaît à Dougie: « *Tu dois te réveiller, ne meurs pas!* » Dougie se met au travail: son chef a exigé de lui qu'il examine un paquet de dossiers et, guidé par des billes de lumière, il y gribouille des lignes, des escaliers, des échelles.

Philadelphie. Albert vient voir Diane.

Twin Peaks. Red, un trafiquant de drogue, fait des affaires avec Richard Horne. Carl Rodd, gérant du camping de Deer Meadow où vivait jadis Teresa Banks, se rend en ville et y dépose Mickey, à qui il demande des nouvelles de Linda. Il est témoin d'un horrible accident quand un petit garçon est tué par Richard Horne, roulant à toute allure dans son camion. Il voit son âme s'élever dans le ciel, parmi les fils électriques.

Las Vegas. Un tueur à gages nain reçoit l'ordre d'éliminer Dougie Jones et la chef du gang qui poursuit Dougie Jones. Le patron de Lucky 7 Insurance découvre que les gribouillis de Dougie révèlent les magouilles de l'employé que Dougie avait traité de menteur. Janey-E, la femme de Dougie, rembourse les dettes de son mari auprès des gangsters qui veulent le tuer. Et leur fait la leçon: « *We're living in a dark, dark age* » (« *On vit une sombre, sombre époque* »). Le nain assassine sauvagement sa première cible.

Twin Peaks. Hawk découvre des papiers dans la porte des toilettes du poste de police. Au Bang Bang Bar, Sharon Van Etten interprète *Tarifa*.

ÉPISODE 7

Twin Peaks. Les papiers découverts par Hawk sont trois des quatre pages arrachées au journal de Laura Palmer. Le Shérif Truman y lit le récit du rêve de Laura montré dans *Fire Walk with Me*: Annie est venue en songe lui dire qu'elle était dans la Loge avec elle et Cooper, et que le bon Dale ne peut en sortir. Truman fait un Skype avec le docteur Hayward qui lui dit qu'après être sorti de la Loge, il y a vingt-cinq ans, Dale Cooper est passé par les urgences à l'hôpital, où Audrey Horne était dans le coma, puis a quitté la ville.

Dakota du Sud. Une militaire découvre que les empreintes du Major Briggs proviennent du cadavre sans tête, lequel s'avère être celui d'un homme de 30 ans de moins que l'âge du Major. La silhouette noire vue à la prison épisode 2 passe dans le couloir. Non sans distribuer des « *fuck you* » à la ronde, Diane accepte de parler à Cooper en prison. Elle lui rappelle leur dernière entrevue, qui semble l'avoir brisée. À Gordon, elle affirme que ce n'est pas le Dale Cooper qu'elle a connu. Le soir, Mr. C s'évade en compagnie de son associé, Ray Monroe. Dougie Jones est assailli par le nain tueur mais, retrouvant ses réflexes de *special agent*, et avec l'aide du bras de la Loge, il le met en échec.

Twin Peaks. À l'hôtel du Grand Nord, Benjamin Horne entend des bruits étranges. Barman du Bang Bang Bar, Jean-Michel Renault évoque au téléphone son trafic de prostituées. Au Double-R, un homme surgit: « *Quelqu'un a vu Bing?* »

À la mémoire de Warren Frost (1925-2017), alias Docteur Hayward.

ÉPISODE 8

Dakota du Sud. Mr. C en voiture avec Ray Monroe. Ils quittent l'autoroute pour un chemin sombre. Mr. C s'apprête à abattre Ray, mais celui-ci lui tire dessus. Bad Coop s'effondre lorsque des bûcherons au visage noirci apparaissent en nuée et entament une danse de sang pour le ramener à la vie.

Twin Peaks. Au Bang Bang Bar, « The » Nine Inch Nails interprète *She's Gone Away*.

White Sands, Nouveau-Mexique, 16 juillet 1945. Une bombe atomique explose.

Désert du Nouveau-Mexique, 1956. Un œuf éclot, libérant une sorte de grenouille aux ailes de libellule. Deux adolescents convolent. Des bûcherons au visage de suie apparaissent. L'un d'eux se rend à la station de radio KPJK, assassine le DJ, s'empare du micro et répète: « *Ceci est l'eau et ceci est le puits. Buvez tout et descendez. Le cheval est le blanc des yeux et sombre à l'intérieur.* » Les auditeurs de KPJK tombent dans les pommes. La grenouille ailée pénètre dans la bouche de la jeune fille endormie. **À suivre...**

Épisode 8.

ÉPISODE 5

Las Vegas. La femme qui commande les tueurs aux trousses de Dougie Jones hésite à envoyer un message vers une boîte noire. Dougie se rend à son travail dans une société d'assurances, Lucky 7 Insurance. Il boit son café et traite son collègue de menteur. Il est fasciné par une statue de cowboy.

Dakota du Sud. Dans l'estomac du cadavre de l'homme sans tête, on retrouve l'alliance de Dougie Jones. Dans sa cellule, Mr. C constate avec satisfaction que Bob est toujours avec lui. Il passe son coup de fil réglementaire. Destinataire : inconnu.

Pentagone. Les militaires apprennent qu'on a retrouvé les empreintes du Major Briggs dans le Dakota du Sud.

Twin Peaks. Shelly a des soucis avec sa fille, qui lui demande de l'argent : elle est amoureuse d'un garçon accro à la cocaïne. Lawrence Jacoby présente son show complotiste hebdomadaire, qu'écoutent Nadine et Jerry Horne, et fait de la réclame pour ses pelles en or, très utiles pour se sortir de la merde. Au Bang Bang Bar, Richard Horne, se comporte très mal tandis que sur scène, Trouble interprète *Snake Eyes*.

Buenos Aires, Argentine. La boîte noire a reçu un message.

À la mémoire de Marvin Rosand (1936-2015), alias Toad, cuisinier du Double-R.

ÉPISODE 6

Las Vegas. Mike apparaît à Dougie : « *Tu dois te réveiller, ne meurs pas!* » Dougie se met au travail : son chef a exigé de lui qu'il examine un paquet de dossiers et, guidé par des billes de lumière, il y gribouille des lignes, des escaliers, des échelles.

Philadelphie. Albert vient voir Diane.

Twin Peaks. Red, un trafiquant de drogue, fait des affaires avec Richard Horne. Carl Rodd, gérant du camping de Deer Meadow où vivait jadis Teresa Banks, se rend en ville et y dépose Mickey, à qui il demande des nouvelles de Linda. Il est témoin d'un horrible accident quand un petit garçon est tué par Richard Horne, roulant à toute allure dans son camion. Il voit son âme s'élever dans le ciel, parmi les fils électriques.

Las Vegas. Un tueur à gages nain reçoit l'ordre d'éliminer Dougie Jones et la chef du gang qui poursuit Dougie Jones. Le patron de Lucky 7 Insurance découvre que les gribouillis de Dougie révèlent les magouilles de l'employé que Dougie avait traité de menteur. Janey-E, la femme de Dougie, rembourse les dettes de son mari auprès des gangsters qui veulent le tuer. Et leur fait la leçon : « *We're living in a dark, dark age* » (« *On vit une sombre, sombre époque* »). Le nain assassine sauvagement sa première cible.

Twin Peaks. Hawk découvre des papiers dans la porte des toilettes du poste de police. Au Bang Bang Bar, Sharon Van Etten interprète *Tarifa*.

ÉPISODE 7

Twin Peaks. Les papiers découverts par Hawk sont trois des quatre pages arrachées au journal de Laura Palmer. Le Shérif Truman y lit le récit du rêve de Laura montré dans *Fire Walk with Me* : Annie est venue en songe lui dire qu'elle était dans la Loge avec elle et Cooper, et que le bon Dale ne peut en sortir. Truman fait un Skype avec le docteur Hayward qui lui dit qu'après être sorti de la Loge, il y a vingt-cinq ans, Dale Cooper est passé par les urgences à l'hôpital, où Audrey Horne était dans le coma, puis a quitté la ville.

Dakota du Sud. Une militaire découvre que les empreintes du Major Briggs proviennent du cadavre sans tête, lequel s'avère être celui d'un homme de 30 ans de moins que l'âge du Major. La silhouette noire vue à la prison épisode 2 passe dans le couloir. Non sans distribuer des « *fuck you* » à la ronde, Diane accepte de parler à Cooper en prison. Elle lui rappelle leur dernière entrevue, qui semble l'avoir brisée. À Gordon, elle affirme que ce n'est pas le Dale Cooper qu'elle a connu. Le soir, Mr. C s'évade en compagnie de son associé, Ray Monroe. Dougie Jones est assailli par le nain tueur mais, retrouvant ses réflexes de *special agent*, et avec l'aide du bras de la Loge, il le met en échec.

Twin Peaks. À l'hôtel du Grand Nord, Benjamin Horne entend des bruits étranges. Barman du Bang Bang Bar, Jean-Michel Renault évoque au téléphone son trafic de prostituées. Au Double-R, un homme surgit : « *Quelqu'un a vu Bing?* »

À la mémoire de Warren Frost (1925-2017), alias Docteur Hayward.

ÉPISODE 8

Dakota du Sud. Mr. C en voiture avec Ray Monroe. Ils quittent l'autoroute pour un chemin sombre. Mr. C s'apprête à abattre Ray, mais celui-ci lui tire dessus. Bad Coop s'effondre lorsque des bûcherons au visage noirci apparaissent en nuée et entament une danse de sang pour le ramener à la vie.

Twin Peaks. Au Bang Bang Bar, « The » Nine Inch Nails interprète *She's Gone Away*.

White Sands, Nouveau-Mexique, 16 juillet 1945. Une bombe atomique explose.

Désert du Nouveau-Mexique, 1956. Un œuf éclot, libérant une sorte de grenouille aux ailes de libellule. Deux adolescents convolent. Des bûcherons au visage de suie apparaissent. L'un d'eux se rend à la station de radio KPJK, assassine le DJ, s'empare du micro et répète : « *Ceci est l'eau et ceci est le puits. Buvez tout et descendez. Le cheval est le blanc des yeux et sombre à l'intérieur.* » Les auditeurs de KPJK tombent dans les pommes. La grenouille ailée pénètre dans la bouche de la jeune fille endormie. **À suivre...**

Épisode 8.